

Acasă la Arghezi...

Memoria peliculei

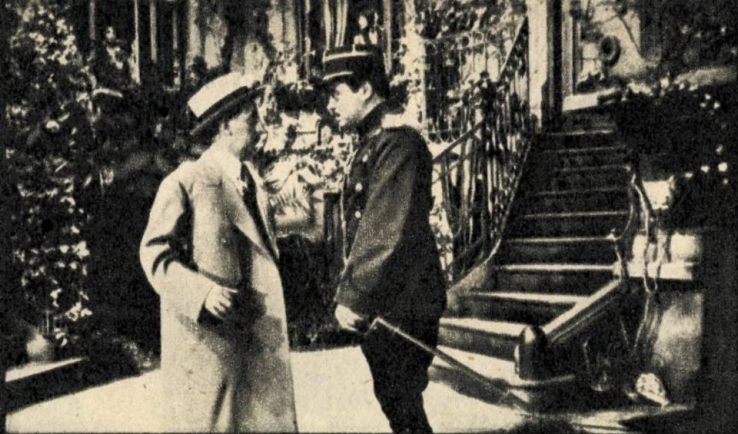
Deunăzi am intrat în cabina de montaj cu gândul de a „răsfoli” imagini de arhivă despre Tudor Arghezi. Dacă acceptăm că până în prezent tezaurizarea pe suport de celuloid rămâne unul din cele mai eficiente mijloace prin care putem transmite generațiilor viitoare imagini-martor ale unor fenomene și realități trecute, mi se pare că mărturiile filmice despre scriitori pot mijloci confruntarea cu conștiința unei epoci. Scriitorii, ca dealtfel orice artist făuritor de imagini-muzicale, plastice, etc. nu s-au aflat întotdeauna printre răsfațații aparatelor de filmat. Operatorii-reporteri preferau evenimente senzaționale, lăsând de multe ori în anonimat evenimentele vieții spirituale. Același fenomen s-a întâmplat și cu Arghezi, deși putem afirma că în raport cu alți scriitori s-a bucurat de o situație privilegiată. Poate că personalitatea sa, mulțimea adulților și detractorilor, caracterul său polemic, au generat interes și în rândul cineștilor. În liceu generația mea îl citea pe Arghezi pe sub bănci, pentru că în facultate să luăm cu toții parte la sărbătorirea a 75 de ani de viață a unui poet pe care nu îl găsim în cărțile de școală. Spuneam situație privilegiată, pentru că ni s-au păstrat cel puțin două filme documentare admirabile consacrate lui Arghezi.

Cineștii la Mărțișor

Primul dintre ele, **Prisaca lui Tudor Arghezi**, este realizat în 1959 de către scriitorul cineast Paul Anghel cu colaborarea operatorului Ilie Cornea. Este de fapt o încercare de situare a poetului în universul său de creație.

**Datorită
acestor filme,
cei ce vor veni
după noi
îl vor vedea
pe Arghezi
așa cum a fost:
la Mărțișor,
cu Mitzura,
cu doamna
Paraschiva
aducând castronul
cu ciorba
aburindă.
Sub masă,
Zdreanță
„cu ochii
de faianță“...**

Filmul poartă amprenta personală a unui scriitor plecat în căutarea marelui poet, așa cum putea fi el portretizat din amănuntele diurne ale vieții sale la Mărțișor, leagănul creației argheziene, ca și din imaginile-metaforă sugerate de opera sa. Auzim vocea scriitorului la 79 de ani, în timp ce aparatul de filmat îl surprinde la masa de lucru. Mîna-i tremurîndă conduce cu siguranță penița: „Șoimul mi-a spus, vino/ vino cu mine...”. Și mîna scriitorului alternează în montajul filmului cu mîinile unui tipograf ce adună literele, mîini abile alergînd de-a lungul unor fire într-o țesătorie, mîini bătînd nicovăla, mîini între mîini. Îl vedem din nou pe Arghezi la masa de lucru. Masa este acum transparentă și aparatul de filmat găsește un unghi în racursi, care îi dă senzația că scriitorul scrijelește cuvintele direct pe obiectivul aparatului. Atmosferă la Mărțișor: poetul împovărat de ani urcă scara interioară a casei, deschide uși și pășește în camere cu grijă aranjate, scrutînd parcă obiectele cu scopuri misterioase. Imagini de familie; la masă cu soția și copiii. Doamna Paraschiva se supune parcă unui ceremonial aducînd ciorba aburindă, Mitzura răspîndește clinchete de veselie... Și din nou poetul trudind la masa de lucru. Alt ceremonial: Mitzura, fiica adorată, îi aduce cafeaua la masa de lucru, după care îi aranjează patul. Clopitorul în imagini sugerează: și căldura celor dragi, și pomii încărcăți de flori din Curtea Mărțișorului, și Coco, mascota tabletelor sale acide, și prietenii săi nedespărțiți Zgalbă și Tuchi și Zdreanță... În ultima imagine a filmului aparatul îl urmează discret, filmîndu-l în amorsă „deasupra” unor acoperișuri bucu-



O ecranizare Argezei: *Dot vecini* de Geo Saizescu
cu Grigore Vasiliu-Birlic și Ion Lucian

tene — așa cum se văd ele din înalta mea Mărtisorului în fața cărora poetul se... descoperă.

Alături de imaginiile constituite ale unui film gândit ca un poem închinat marelui poet, am „trecut” prin masa metri și metri de peliculă impresiionată cu „dublele” trase în 1959. Variante de portrete, scene de familie care ne vorbesc despre universul sufleteș al marelui scriitor, detalii de la Mărtisor.

Cu Argezei prin Bucureștii anilor '60

În 1960, tot la „Sahia”, se realizează filmul *Imagini potrivite* în regia lui Virgil Calotescu (imaginea: Paul Holban). Filmul celebrează 80 de ani de viață a „celui mai mare poet român de la Eminescu încoace”. Scriitorul parcurge centrul Bucureștiului, plimbându-se alături de familie. Cu pași mărunți, împovărați de ani, prin fața Sălii Palatului. Acasă primește vizita unor copii. La Ateneu, sărbătorit de obște scriitoricească. Vorbesc despre opera lui Argezei, George Călinescu, Tudor Vianu, Geo Bogza (gest reținut de memoria afectivă a studentului ce eram în acel an, participând la solemnitate: Geo Bogza sculându-se dintr-o lojă pentru a se îndrepta cu pași măsuși spre estrada Ateneului, apropiindu-se de Tudor Argezei, apoi gestul smerit și ceremonios în același timp, de a-l săruta mîna cu evlavie învățacelui care își omagiază maestrul). În cele din urmă, emoționat, la cuvîntul scriitorului sărbătorit: „Sînt învățat mai mult cu înjurăturile...” Își începe Argezei cuvîntul de mulțumire pentru onorurile ce i se fac. Sarcasmul și umorul acid nu-l părăsesc pe poet nici în aceste clipe.

Intrați! Poarta e deschisă!

Jurnale de actualități. 1955: Argezei citind în sincron poezia sa „Pe răzătoare” din volumul „1907”, imaginea Mărtisorului („L-ați văzut cumva pe Zdreanță/ E un cline zdrențuros, e floccos dar e frumos” — vocea poetului), decorarea cu ordinul Muncii clasa I la 75 de ani de viață. 1962, ianuarie: Tudor Argezei la tribuna Conferinței pe țară a scriitorilor; octombrie: Săptămîna poeziei cu participa-

rea scriitorului. 1967, iulie: *De Profundis* — Funerariile lui Tudor Argezei —, vorbesc la Ateneu, la adunarea de doliu, Pompiliu Macovei, Zaharia Stancu, Miron Nicolescu, Alexandru Philippide, Marin Sorescu. La Mărtisor: un ultim rămas bun rostit de Eugen Jhebeleanu.

Imagini de cinecronică. 1959: se dîntă la Academie. Vorbesc Alexandru Rosetti, Tudor Vianu... În primul rînd, Tudor Argezei alături de soția sa. Reflectoarele puternice ale cinematografului îl stînjenesc. Se luptă inutil pentru a scăpa de sub teroarea lor. În cele din urmă se ridică și pleacă. 1963: un grup de militari superiori conduși de poetul Nicolae Țăutu îl vizitează pe scriitor. Argezei — în costum, cu papillon și baston, îl intimpină la intrarea casei unde locuia, la sosea. Reporterul își face meseria: la braț cu militarii prin curte, familia — Paraschiva și Mitzura — discută aprinsă cu Nicolae Țăutu, la braț cu militarii și Mitzura.

Datorită unui concurs de împrejurări fericit am reușit să văd zilele trecute o peliculă de 8 mm — păstrată prin grija Muzeului literaturii române — realizată de un amator în anul '50. Realizatorul reușise să-l filmeze pe Argezei — cu care era în relații de familie — în ambianța Mărtisorului din acea epocă. Cunoaștem astfel un Argezei destins, bucurîndu-se alături de copii și soție că se poate juca de-a filmul în ambianța primitoare și tonică a Mărtisorului. Se încearcă chiar o înscenare: clopoțelul de la poartă sună, odată, de două ori, stăpînul se îndreaptă nerăbdător spre poartă, copiii îl ies în întîmpinare, salutîndu-l cu voioșie... Alături de el, Zdreanță și toți ceilalți prieteni ai casei. Intrați! Poarta e deschisă!

Filmele au intrat din nou în cutie, micul ecran al mesei de montaj e gol, opresc instalația și mă ridic să plec. În studioul nu mai este nimeni. S-a făcut seară. Și totuși... Pun în funcție masa de montaj imaginară care mă însoțește pretutîndeni și oricînd, aici la această masă se poate orice. Topesc toate aceste imagini argeziene și încerc să reconstitui imaginea marelui scriitor care a fost Tudor Argezei din aceste frînturi de viață și memorie. Cine a fost Tudor Argezei?

Cornel CRISTIAN

Ce altceva decît o materializare a dăinuirii constituie — în plan secund raportat la conținutul operei — manuscrisele rămase de la un mare scriitor?

Minile care au așternut pe hîrtia îngăbenită de vreme frînturi de gînd și traire, amare cugetări, sau înaripate metafore s-au contopit demult cu regnul mineral și vegetal. Dar cu cît mai îndepărtată este coborîrea în nefilîtă, cu atît vorba scrisă este mai tulburătoare. Tocmai în acest sens filmul lui Alexandru Sirbu *Manuscris eminescien* este o demonstrație.

În filmul lui Alexandru Sirbu litera scrisă, cuvintele așternute pe hîrtie de mîna poetului, devin personaje aproape independente, intrînd într-o relație dramatică unele cu altele, avînd — dincolo de sensurile care le leagă în structura versului — un dialog propriu.

Atributul lor pur semantic le obligă la o alăturare obiectivă, subordonată voinței creatoare a poetului, dar dincolo de acest atribut, în film, imagine — mai ales în planuri detaliu și gros-planuri — ele capătă, sau mai corect spus, își dezvăluie, o valoare plastică, subiectivă. Și, în acest sens, în relația lor cu persoana și personalitatea fizică și spirituală a poetului, ele devin semne care-l trădează în datele cele mai adînci ale subconștientului și ale structurii sale genetice.

A releva acest substrat, încă nedecantat în retortele analizelor de laborator literar cuprinse în ample ediții critice și comparative, al relației intime între gînd și forma lui materializată în semnul grafic; a-l explica în consecvența formală nu printr-un simplu capriciu grafologic, ci prin determinări psihologice, sau prin însuși conținutul ideatic care le-a generat; a vizualiza ritmul interior și cadența dictată de conținut a unor cuvinte prin degringolada și reducerea la esență a grafiei lor pe hîrtie, sînt tot atîtea certe merite artistice și virtuți de documentarist, care dau filmului citat forță emoțională maximă și o negăduita valoare culturală.

Te uita cum ninge Decembrie...

Inefabila atmosferă bacoviană ai zice că se refuză prin definiție unei translații în vizual. Tot ceea ce se referă la forme și la culoare în versul lui **George Bacovia** se rezumă la griuri, la albul zăpezii, ori la somptuosul și straniu violet.

Într-adevăr, dacă s-ar fi mărginit la o simplă transpunere cinematografică a acestui colorit, ca și a sensurilor poeziei bacoviene, Nicolae Cabel ar fi obținut un hibrid, o vulgarizatoare operă de „popularizare” a creației poetului.

Constituind parcă un platou de filmare, amenajat scenografic, chiar și în cazul plein-aiurilor, mediul ambiant în care este circumscris materialul documentar — privitor la viața și creația lui **George Bacovia** — se păstrează cu discreție pe rolul de fundal neutru și docil, în care nici o compoziție a cadrului nu are ostentații operatoricești — imaginea și semnată de Liviu Georgescu și Romeo Chiriac — sau regizorale, nici un element de limbaj cinematografic — și nînd de plastică sau de ritmare interioară — nu-și propune să arate cu

Fotogenia manuscriselor eminesciene

documentarul

degetul ceea ce trebuie neapărat văzut, în schimb, ceea ce conferă vibrație și da o a patra dimensiune filmului, o dimensiune temporală, este datorat într-o măsură considerabilă coloanei sonore — semnată de compozitorul Andrei Bretz — și vocii lui Bacovia în special.

Prezentă în mărturie foto, sau filmate, figura poetului nu este o surpriză și nici o premieră pentru public (ca și timbrul vocii de altfel). Dar Bacovia, recitindu-și poemele, provoacă în acest film — în sensul cel mai bun al cuvintului — un adevărat șoc. Și de fapt nu vocea — egală, fără culoare, căsăsată, — ci, albul, cenușiul și violetul intonației.

Bacovia ne surprinde pentru că își spune versurile parca în necunoștință de frumusețea și strălucirea lor; e în glasul său — pus în valoare de film — o înstrăinare a poetului de sine, de cel care le-a scris și o permanentă nevoie a unei justificări pentru îndrăzneala comunicării, mai mult, o inocență și sinceră uimire, o sficiune plină de candoare.

Și nu întimplător, singurele cadre în care aceste accente se află într-un raport direct cu prezența lui fizică în imagine sînt acelea în care Bacovia este omagiat de „confrăți”. Aceeași sfială, discreție și uimire în ochii mari care au invadat puținătatea de ascet a chipului, ca și în mina ținind tremurător o foaie de hîrtie, probabil ciorna unui circumstanțial discurs.

Poate unica evidență etalată a căutărilor și laborioaselor încercări ale cineaștilor de a găsi acel „cifru” al inefabilului secret bacovian este leit-motivul ferestrei cu mușcate, prin geamul căreia cînd „ninge decembrie”, cînd plouă, cînd se destramă un cer de plumb într-o savant compusă gamă de non-culoare, de alb, cenușiu și de negru. Ca într-o schiță în căr-bune, mușcatele sînt și ele cenușii. Doar în final, transcolorul ne aduce pentru cîteva clipe în prezent, un prezent care violentează ochii și simțurile cu tonuri tari, vii, flamboaiante. Mușcatele devin roșii, cu frunze verzi, iar prin aceeași fereastră lumea, natura, viața prind culoarea adevărată, dar... banală.

**„Deschid cartea, cartea geme;
Caut vremea, nu e vreme...”**

Omul de cultură și profesorul Ovidiu Drimba ne spune la unul din seminarele de literatură universală că, dacă iubești cu adevărat cărțile, nu poți să le închizi în rafturi cu sticlă. „Cărțile trebuie să respire, zicea; să poată ieși eroii dintre pagini, să se mai dezmoștească prin odaie, în liniștea nopții...”

Unii iubesc cărțile noi. Au o bucurie juvenilă cînd cumpără o carte. O răsfățesc febril, își plimbă degetele cu o intensă plăcere tactică pe copertile

**Să vizualizezi „săltărețele dactile”...
...„amurgul tot e violet”...
...patima împătimitilor de carte...**

curate. Alții, însă, trăiesc emoții estetice și sufletești incommensurabile, descoperind o carte veche.

A-ți propune să faci un film dedicat pur și simplu acestei pasiuni pare un hazard. Și totuși, folosind din plin marea capacitate a filmului în general și a documentarului în special, de a surprinde în detalii semnificative momente de existență și trăire umană; a închina un document cinematografic unuia din cei mai pătimiși iubitori ai cărților, care este academicianul Șerban Cioculescu, constituie un veritabil act de cultură. Și tocmai de aceea regizorul Eugen Gheorghiu și-a intitulat filmul **Împătimiti de carte**.

Nu planurile generale, nu atmosfera unui cotidian surprins plastic și sugerat sonor se rețin în primul rînd, ci ochiul spectatorului care își montează singur — „story-ul”, ordonat după o selecție afectivă proprie, din planuri-detaliu și gesturi aparent banale. Nu strada cu forfota sutelor de trecători grăbiți impresionează puternic retina, ci pașii mărunți, făcuți de niște picioare, în pantofi mai uzați, îndreptîndu-se spre vitrina unui anticariat. Pașii se opresc soavitori. Aparatul se

ridică. Din spatele ușii, pe geamul căreia se leagănă tablăta cu anunțul „Inchis”, o mină întoarce cartonul pe verso. Ușa se deschide pentru cel cărui nu-i poate fi închișă nici o cale de acces spre carte. Miinile se întind spre rafturi întesate de volume adormite între scoarțe de piele sau pinză, tocite de alte miini, din alte vremuri și cheamă parcă dintre ele un tom mic, insignifiant pentru profani. Cîta tandrețe în trecerea palmei peste scoarțele roase, de voluptate tactică în frenetica zbatere a degetelor toietind paginile. Din alunecarea sau apăsarea lui, cu carnea bătătorită de acest fanatic drum pe urmele slovei scrise, ni se transmite, ca un fluid, fie liniștea unei reîntîlniri, fie bucuria inegalabilă a unei surprize.

Și, de fapt, toate acestea nu „se văd”, nu „se arată”, ci se transmit pe tot parcursul celor zece minute. Un film nu al unui om, nu al unei opere, ci al unei imense, devoratoare, dar profund și total răsplătite iubiri.

Lidia POPIȚA

Un „împătimit al cărții”, Garabet Ibrăileanu pentru prima oară ecranizat anul acesta: Adela de Mircea Veroiu cu Valeria Seciu și Marina Procopie





„Am căutat linia clasică”
Moara cu noroc de Victor Iliu cu Ioana Bulcă, Constantin Codrescu și Marieta Rares

Sub semnul unei duble fidelități

Un clasic privilegiat: deși ecranizat numai de două ori, Ioan Slavici este poate singurul scriitor față de care cinematografia noastră nu are a-și face alte reproșuri: **Moara cu noroc** și **Dincolo de pod**

Regizorul care se încumetă la „transpunerea” unei opere literare se supune, consideră Victor Iliu, unei duble determinări pe care cineastul nostru o numește — cu sensul vectorilor schimbat — „dubla fidelitate”: față de spiritul operei, care nu trebuie trădat „cu nici un chip” și față de universul filmului, în sensul „conștiinței sporite a specificității cinematografice”.

„Filmul, spune în continuare Iliu, rămânând fidel operei literare, pe care să n-o trădeze în nici un chip, trebuie să aibă unitate și autonomie, să devină independent de sursa literară, să se detașeze cu totul de ea, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară la sursa care l-a generat”. Experiența cineastă și cinefilă de până nu demult a dovedit că „ecranizabili” cu succes este scriitorul care poate „să facă viu, corporale, tridimensionale, obiectele și ființele descrise, să reprezinte și să vadă spațiul și mișcarea în mod plastic. Există astfel de scriitori: Dickens, Zola, Balzac, Flaubert, Tolstol, Gorki, Rebreanu, Slavici.”

Regizorul Victor Iliu a făcut o demonstrație de virtuozitate a celor afirmate, cu filmul său **Moara cu noroc**.

Moara cu noroc „o idee simplă”?

Copacul desfrunzit își profilează amenințător ramurile pe un cer întunecat de nori: dincolo de atmosfera sumbră pe care o creează, având un rol bine definit în economia dramaturgiei, acest prim cadru violentează retina spectatorului prin frumusețea sa. Și datorită acestei frumuseți, filmul capătă de la început dimensiunea tragicului. Simbol și premoniție totodată — pândant stilistic perfect al nuvelei lui Slavici. „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibel tale te face fericit”. Sînt vorbele bătrînei, care convertite într-o replică a a celuiși personaj adus pe ecran („Nu banii fac fericirea omului”) conduc, după cum spune regizorul, la „ideea simplă a filmului”.

Iar adevăratul reprezentant al acestei idei, prin revers dramatic, este Ghiță (interpretat de Constantin Codrescu).

Dramaturgia spațiului

Ghiță este punctul nodal al intim-

plărilor, prin privirile lui spectatorul vede celelalte personaje, aparatul lasă ciudata impresie că ar filma dintr-un permanent „unghi subiectiv”. La petrecerea de la han, de pildă, cînd Ghiță merge în beci după vin, el se oprește cîteva clipe pe scări să-l vadă pe Lică (Geo Barton) dansînd cu Ana (Ioana Bulcă) și să urmărească reacțiile celorlalți — cîmp-contra-cîmp. Și chiar dacă aparatul de filmat renunță la unul dintre termenii mișcării, unghiul subiectiv este tot timpul subînțeles.

O secvență relevantă în acest sens: „momentul păcatului” în care jocul Ioanei Bulcă și al lui Geo Barton este foarte „strîns”, stîngherit parcă de ochiul nevăzut al lui Ghiță. Aceasta este soluția cea mai adecvată de a face sensibil sentimentul culpei la Ana și, în ceea ce-l privește pe Lică, teama. Pentru că aici se află punctul din care lui Lică începe să-i fie frică. Dacă pînă acum el reușise să-l învingă pe Pîntea (Colea Răutu) — răzbunător și neîmpăcat — socotindu-și cu grijă fiecare pas, în Ghiță nu mai poate avea încredere, știindu-l slab, acționînd sub impulsul sentimentelor: „Este însă o slăbiciune de care mă tem... De femei, ba chiar mai rea decît aceasta, de o singură femeie,” spune el.

Dacă la Slavici canavaua pe care sînt țesute relațiile dintre personaje este mai întinsă, țîntind și spre o analiză critică a realităților sociale ale vremii, la Iliu, din necesitățile impuse de un sistem ce l-a vrut omogen structurat, personajele își găsesc în Ghiță punctul de intersecție, iar spec-

tatorul, filtrul obligatoriu prin care acestea ajung la el.

Privind cu atenție, constatăm că nu există nici o fisură în acest edificiu. Lui Ghiță îi datorează Ana și soarta și evoluția ca personaj. Nici una din acțiunile ei nu este independentă de voința lui. Citeva cronici ale timpului îi reproșau Ioanei Bulcă faptul că „a fost prea uniformă pe parcurs, expresia a fost aceeași, de un dramatism neelocvent, neinteriorizat suficient, pulsul femeii care trebuia să se simtă puternic, vibrând cu sevă multă, era static, șters.” Privită în perspectiva propusă, jocul ei se justifică.

Dacă Slavici i-a permis Anei o mare libertate de mișcare a sentimentelor și trăirilor și chiar a modalităților de exteriorizare, IlIU i-a impus supunerea la o strânsă relație de dominare într-un raport ce-l favorizează pe Ghiță; pentru că tot ce se întâmplă între ea și Lică nu este decît o monedă de schimb. Există totuși un moment — magistral redat formal — în care acest raport se inversează. Să ne amintim secvența în care ea realizează că banii pe care li numără Ghiță se aflau la femeia omorîtă în pădure: Ghiță este în amoră, stînd jos, iar Ana, lîngă fereastră, în picioare și cu fața spre aparat. Senzația este de rupe a celei legături talnice care îi unea, datorită privirilor ce rămîn paralele. Dragostea se transformă în complicitate.

Suveranitatea Imaginii

„Stilul. N-am avut ambiții mari, care de cele mai multe ori te duc la confuzie, la eclecticism și la pastişă (involuntară sau nu). Am căutat simplitatea, claritatea, aș spune linia clasică, atît cît suporta drama sumbră a lui Ghiță și a Anei” — scria în jurnalul său, la data de 9 octombrie 1955, Victor IlIU. O „linie clasică” pe care regizorul a restructurat nuvela lui Slavici într-un discurs cinematografic interesat mai ales de analiza psihologică, de jocul relațiilor ce se pot stabili între personaje, de reflecția morală, în ultimă instanță.

Narațiunea este substituită cu atmosfera. *Moara cu noroc* este în primul rînd un film de atmosferă ale căru puncte de articulație sînt constituite de portrete în mișcare dramatice. Climatului dramatic și aura misterioasă a întîmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea surdă a pasiunilor sînt traduse într-o expresie plastică austeră, construită pe coliziunea albului și negrului, de o rigoare neîntîlnită pînă atunci.

„Suveranitatea imaginii este cîștigul istoric pe care *Moara cu noroc* îl aduce cinematografului nostru, într-o vreme în care el nu dobîndise încă această conștiință a expresiei” — scria George Littera la 16 ani după premieră. Succesul filmului și unanimia lui recunoaștere au făcut ca Slavici (neecranizat pînă la *Moara cu noroc*) să devină o tentație prin posibilitățile cinematografice pe care a dovedit că le poate oferi creatorilor de adevărată vocație. Un fapt încă odată probat de următoarea tentativă.

Dincolo de pod sau dincolo de oglindă

Începem citirea filmului lui Mircea Veroiu cu scena în care tînăra călu-

găriță (Irina Petrescu) își acoperă imaginea din oglindă; secvență interpretată ca o „îngropare a trecutului”. Este într-adevăr o trecere de la o „stare” la alta, o piatră de hotar. Dar nu numai pentru acest personaj. Pentru că aici oglinda nu funcționează ca determinant spațial, ci temporal. La nivel simbolic, ea este pandantul podului; lucrurile sînt dincoace și dincolo de pod. „Fiecare personaj are propria sa „oglină” și, în citeva cazuri, „dublura” la forma unui alt actant al dramei; semnul de recunoaștere este o ciudată asemănare fizică între unele personaje, datorată, de cele mai multe ori, magistralului portretist Călin Ghibu.

Sida (Maria Ploae) își are imaginea în mama sa (Leopoldina Bălănuță). Hans (Andrei Finți) se proiectează în prietenul său, romanticul revoluționar interpretat de Ovidiu Iuliu Moldovan. Este o proiectie de ordin moral, de dorința identificării cu un model. Poate parea neașteptat, dar mai există un personaj cărui i se poate analiza personalitatea reflectată: Bandi. Prezența mai mult pitorescă la început, el va cîștiga importanța dramaturgică prin acumularea de date și de fapte. Iar subtilitatea regizorală a lui Mircea Veroiu a acționat cu virtuozitate de psihanalist. Fără să știe, Bandi o iubește pe Sida — dincolo de „oglină”. Acesta este motivul ascuns pentru care el intervine, ca factor de legătură, mediator permanent, în dragostea dintre Hans și Sida. Este o relație de transfer, determinată în același timp de ereditate, tot necunoscută, a personajului.

Rocada accentelor

Textul lui Slavici lasă aceste relații la nivel de sugestie, iar Mircea Veroiu și le-a asumat spre a le actualiza într-o structură de tip cinematografic, colaborînd cu operatorul Călin Ghibu pînă la identitatea intenției. Artă portretului reprezintă unul din punctele

de culme, moment de antologie, ale acestui film.

„Nu Mara e personajul principal, ci Persida, fiica ei”, declara Mircea Veroiu. Filmul explorează lumea în care s-a născut și trăiește Persida — un spațiu închis care are drept conținut datele unui întreg univers. Ea este „fata care iubește și înfringe toate barierele sociale, naționale, confesionale” (D. Vatamaniuc), punctul nodal al acțiunilor, dar și al destinelor celorlalți eroi. „O spaimă în mijlocul acestei lumi unde nimic nu i se punea împotriva”, Persida capătă un caracter emblematic — zbuciumul personajelor de a-și depăși condiția umană și socială. Iată de ce ele, personajele, se caută în oglindă: încearcă să-și depășească propria condiție pășind dincolo, „dincolo de pod”. Podul, piatră de hotar cu sens temporal și existențial, mai ales.

Nu este întîmplător faptul că, pornind de la același tip de scriitură — nuvela și romanul lui Slavici — doi autori — Victor IlIU și Mircea Veroiu — colaborînd strîns cu doi operatori de clasă, Ovidiu Gologan și Călin Ghibu — au realizat la o distanță de 19 ani două filme de referință pentru istoria cinematografului nostru național, ce au citeva zone de interferență.

Acestea sînt chiar elementele prin care structura literară s-a convertit în structură cinematografică, generîndu-și o poetică proprie, ca marcă a sistemului. Le reamintim: renunțarea parțială la epic în favoarea dramaticului, crearea atmosferei prin expresivitatea unui limbaj de sinteză audio-vizuală, în termenii gramaticii cinematografice, magistral stăpînite și, nu în ultimul rînd, printr-o sugestivă artă a portretului, fără de care spectatorul nu ar putea accepta materializarea eroilor binecunoscuți. Sînt argumente pentru a considera că aceste două filme rămîn exemplare în tradiția ecranizărilor românești, pentru gradul de libertate față de realitatea literară pe care au respectat-o, cît și pentru caracterul pur cinematografic pe care și l-au impus în aceste condiții.

Marina ROMAN

Simetrie și contrast: *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu cu Ovidiu Iuliu Moldovan, Maria Ploae și Leopoldina Bălănuță





Caragiale și filmul mut

Descoperirea
cinematografică
a lui I.L. Caragiale a
început încă din 1920



„Romănesc e satul,
românești sint casele

„Embrionul cinematografilor românești începe a încoții! Această exclamație, entuziastă și ușor desuetă astăzi, salută în 1924 premiera ecranizării năpasta „Păcat”, în regia lui Jear Mihail (semnatar și al scenariului).

Arhiva națională de filme mai păstrează o bobină cu resturi de la montaj (15 planuri totalizând 105 metri) un program de sală, două afișe volante, șase fotografii cu scene din film și... (mult mai generos destinul) entuziaștele cronici cu care este împințat filmul, într-un moment în care cineaștii români se ambiționau să pună bazele unei școli naționale.

„Cinematograful românesc a făcut un pas însemnat spre progres de la **Tigăncușă de la Iatac** la acest extras din nuvela lui Caragiale și nu ne putem bucura îndestul de dezvoltarea pe care arta tăcută o ia la noi în țară” (Paul Constantin — „Cinema” — 3/1924). Se consenmează totodată „admirabila alegere”, e vorba de nuvela lui Caragiale, nuvelă care „se pretează de minune la o înscenare ci-

nematografică, atât prin bogăția de momente interesante și dramatice, cât și mai ales, prin valoarea tipurilor principale care sint zugrăvite în mod magistral și impresionant” (Moscu Stina — „Universul” din 24 octombrie 1924).

Dar să dăm cuvîntul cronicarului de la „Clipa” (26 octombrie 1924) care ne oferă descrierea primei secvențe a filmului și, în lipsa peliculei, să încercăm să ne-o imaginăm cu ochii spectatorilor de atunci:

„Filmul începe cu un rustic tablou presărat de melancolia stării sufletești a eroilor (adică despărțirea de mamică-sa a flăcăului care pleacă la învățătură). Tabloul ce ne arată un cîmp în revărsatul zorilor, peste care trec căruțe cu bol, spre muncă, sugerează o pinză de Grigorescu. Romănesc e satul în care se petrece drama, romănești sint casele, locurile și oamenii care alcătuiesc figurația...”

Se pare că forța de sugestie a filmului a fost destul de mare, dacă ar fi să ne luăm nu numai după cronici, dar și după reacția autorităților bisericești și laice leșene care interzic proiectarea peliculei pînă în momentul în care se vor tăia scena mituirii și

finalul.

Cît de expresiv să fi fost jocul lui George Aurelian, interpretul preotului Niță, cît de precutante imaginea și mizanscena? Același cronicar de la „Clipa” ne asigură că a impresionat „jocul interiorizat” al numitului actor, „dramatismul cu care a jucat în ultimul act” și care a fost „la înălțimea cerințelor”, timp în care „punerea în scenă, grija pentru ansamblu și figurație cînstesc pe iscusitul regizor... Dacă cu mijloace restrînte a putut realiza un film aproape desăvîrșit, ne închipuim că, avînd cele necesare, ar putea da filmului românesc opere de valoare”.

„Comediile fiind excluse”...

Din păcate, „cele necesare” nu se puteau ivi doar din simpla dorință și din simplul entuziasm, oricît de mari și de mistuitoare vor fi fost ele, așa că anul 1928, și cea de-a doua ecranizare după Caragiale îi găsește pe „cinematografiști” (de data aceasta Gheorghe Popescu și Eftimie Vasilescu, ultimul semnatar și al imaginii) la fel de lipsiți de bază materială...

Glasul imaginii mute: *Păcat*
de Jean Mihail, imaginea Vasile
Gociu, cu George Aurelian



Năpasta — ediția cinematografică 1924.
Cu: Ecaterina Nițulescu,
N. Manolescu și Ion Cosma (operatorul)



Poate ceva mai organizați și luându-se mai în serios, pentru că în iunie 1927, „România-film” (una dintre multele și efemerele încercări de soluționare a impasului în care se găsea filmul românesc, prin reunirea unor fonduri — și mai degrabă a unor entuziaști — în ideea promovării „industrii” cinematografice naționale) instituie un concurs pentru alegerea unui scenariu destinat viitoarei sale producții. Se cerea „o năvălă vizuală simplă, pictură din viața românească” („Comediile fiind excluse”).

Din cele 28 de scenarii prezentate, cel după piesa „Năpasta” este selecționat și filmările încep cam pe la jumătatea lunii septembrie. Câștigătorul concursului dorește să-și păstreze anonimatul până la terminarea producției, dar nici în momentul premiei (20 ianuarie 1928), nici mai târziu, nu s-a deconspirat. (O pistă ar exista în declarația făcută de Eftimie Vasilescu în primăvara lui 1928, prin care își exprima dorința de a ecraniza „Năpasta”, dar incertitudinea persistă).

Ca și Alexa Visarion peste mai bine de 50 de ani, scenaristul a simțit nevoia introducerii unor episoade inedite, care să împlinească universul descris de Caragiale, într-o structură filmică mai pronunțată. Este vorba de o secvență plasată la începutul filmului și care încearcă să se constituie în preambul al lucrării dramatice propriu-zise, descriind întâmplări petrecute cu 9 ani înainte, apoi episodul care prezintă viața lui Ion la ocnă și evadarea acestuia.

Ce s-a realizat efectiv din proiectul scenaristului? Din nou reținem la documentele scrise ale vremii (în dreptul titlului, în documentele A.N.F., aceeași mențiune: „Filmul s-a pierdut” care marchează o bună parte din deceniile de început ale cinematografiei românești):

„Un observator sincer cunoscător al istoriei cinematografului din toate țările poate să constate cu ușurință următorul fapt: filmul românesc există!” (B. Cehan — „Rampa” din 8 februarie 1928). „Publicul a primit cu deosebită bunăvoință această producție națională, izbucnind chiar în aplauze spontane, ceea ce dovedește că spectatorii noștri știu să aprecieze eforturile producătorilor de filme românești...” (Marianne — „Cinema” — 76/1928).

Chiar așa să fie?

„Basmul cu filmul românesc a început să nu mai intereseze pe nimeni. Ultimul film a rulat numai câteva zile, fără să atragă atenția cuiva. Mă rog, cine știe că un nou film românesc s-a proiectat mai zilele trecute?... Desigur aproape nimeni...” notează sarcastic cronicarul de la „Comedia ilustrată” (4 februarie 1928). Care numai pentru a se păstra în spiritul publicației la care scrie?

„Năpasta” este prima realizare românească care are o acțiune în stare să confere proporții mari unei bande cinematografice. Puține sînt chiar filmele străine care se pot lăuda cu un subiect de talia aceleia pe care Caragiale l-a dăruit filmului...”

Fie și numai pentru această constatare — care referindu-se cu precădere la Năpasta” atinge, de fapt, toate scrierile marelui clasic — și realizatorii acestor prime ecranizări merită a fi reamintiți.

Oltea MUNTEANU

confesiunea unui autor de ecranizări

Înainte de a vorbi „altfel”, trebuie să vorbim pur și simplu

După lucrările de virt ale lui Jean Georgescu, Victor Iliu, Liviu Ciulei și Dan Pița-Mircea Verolu, care au stabilit în suită, de la începutul deceniului cinci, până în primii ani '70, un fel de primat valoric al ecranizărilor în cinematograful românesc, dumneavoastră, Alexa Visarion, sinteți, cred, regizorul care a contribuit cel mai constant, în ultimii ani, dacă nu la restabilirea acestui primat, în mod cert, la reanimarea acestor șanse, la relansarea în prima linie de interes a acestei categorii de pelicule, prin înainte de tăcere, înghițitorul de săbii și Năpasta. Sinteți deci printre cei mai în măsură să vorbiți, la timpul prezent, despre raportul film-literatură. În ce perspectivă, din care unghi?

Alexa Visarion: În perspectiva filmului românesc de a-și crea un univers specific care nu se poate naște

decît printr-o corelare cu universurile specifice ale celorlalte arte: teatru, literatură, pictură, muzică. Artiștii sînt, în ultimă instanță, o familie care trăiește cu același puls, iar în cazul artiștilor autentici, ei nu pot simți viața decît pe coordonatele ei majore, fundamentale. Deci nu raportul în sine cu celelalte arte primează, ci relația cu viața tratată în celelalte arte. Ceea ce mă interesează și în același timp creează o anumită panică, o alertă, chiar disperare înăuntrul meu, este, într-un moment sau altul, neputința filmului nostru de a esențializa. Noi, regizorii, scenariștii, critica chiar, cultivăm aspectele colaterale — spectaculosul, ineditul marginal sau tehnic, aspecte necesare, dar nu de prim rang ale limbajului cinematografic — uitînd că baza este, totuși, substanța. Înainte de a vorbi „altfel”, trebuie să vorbim. Pentru a avea limbaj, trebuie

Aceleași personaje, aceeași compoziție, altă vîrstă a filmului: Năpasta de Alexa Visarion, cu Dorina Lazăr, Cornel Dumitrescu și Dorel Vișan



să avem ce spune cu limbajul nostru, fiindcă în unele cazuri se dovedește că am ajuns la un anumit nivel cu tehnica cinematografică și nu prea avem ce transmite prin ea.

— Nu pareți deloc să pledați pentru „aducerea” literaturii sau a teatrului în film, dumneavoastră puneți altceva în discuție: statutul realizatorului, ca autor.

— Eu socot că există trei posibilități sau trei nivele pe acest drum spinos al transcrierii artistice. Mai întâi relatarea, ca soluție la îndemina tuturor, apoi interpretarea, ca un prim grad de implicare ideatică a realizatorului și, ca deziderat maxim, adaptarea implicată și responsabilă a lucrării literare.

— Vorbiți de depășirea nivelului „interpretării” operei, prin „adaptare”, în sensul în care Vianu demonstra la noi, încă acum 60 de ani, că filmul nici nu e, cum e teatrul, o artă „interpretativă” a unui text dat.

— Da, mai mult decât interpretarea, treapta cea mai fidelă a creației, fie în teatru, fie în film, este adaptarea, nu în sensul vulgar al cuvântului, ci ca o corelare, ca un acord între gândurile vechi și gândurile noi.

— Să încercăm a preciza unui dintre aceste gânduri, de pildă, în *Înainte de tăcere*, debutul dumneavoastră cinematografic, unde există racorduri în timp cu *Moara cu noroc*, o analiză a condiției umane a locului și a timpului.

Tabloul sau rama lui?

— Elementul timp, pe care-l introduceți în discuție, este primordial. Dealtfel artistul nici nu separă, în opera sa, trecutul de prezent și de viitor, el pune în discuție timpul și omul, ca dimensiuni fundamentale și permanente. Într-adevăr, și în filmul *Înainte de tăcere* și în celelalte filme pe care le-am făcut pînă acum, obsesia mea a fost de a arăta stadiul valorilor umane în raport cu timpul, nu cu o vreme anumită, fiindcă perioada respectivă nu e altceva decât rama tabloului, înăuntrul lui e totul.

— Două dintre cele trei filme pe care le-ați realizat au pornit de la Caragiale, de la un anume Caragiale, care nu fusese abordat în noul cinema românesc, ci doar în cel foarte vechi, în filmul mult. De pildă, prin *Pă-*

Consecvent adaptator al clasicii — cu trei ecranizări în cinci ani — regizorul Alexa Visarion se mărturisește de fiecare dată pe sine însuși

cat al lui Jean Mihail. N-a fost, evident, o împlinire această redescoperire.

Alexa Visarion: N-a fost o întimplare și voi încerca să reiau aceste teme din Caragiale, fiindcă am găsit în el ceea ce mă ajută foarte mult, în momentul actual, să deslușesc din viață. La Caragiale cel din comedii, din capodopera „O scrisoare pierdută”, există un tonus vital, aproape un cinism foarte robust, pînă la încrederea că poți să negi sau să afirmi în artă, cu toată claritatea, ceea ce îți place sau nu din viață. La nivelul acesta, de raportare la straturile sociale și politice ale existenței, Caragiale are un echilibru dominator, el știe ce vrea, știe prețul lumii sale. La Caragiale cel din nuvele, schițe și povestiri, unde el sondează universul ascuns din om, universul fascinant și fanatic devastat de neliniștile, abisurile și echivocul naturii umane, totul e tulburător și magnific. Când încearcă să umble în zonele incerte și ambigue ale sufletului omenesc, Caragiale nu mai dă verdicte, Caragiale descoperă și se înapăimintă, Caragiale devine un mare autor modern. Deslușind straturile existențiale, el nu face decât să deschidă noi interogații. Mă interesează mult, foarte mult, în artă, în viață și, în special în Caragiale, interogațiile, neputința de a răspunde cu da sau nu, neputința de a te fixa pe o poziție definitivă. Caragiale este, în aceste lucrări, un Edgar Poe și un Dostoevski, un Gogol și un Flaubert, un Aristofan... un Posedat. Există în această operă unică o capacitate extraordinară de a fi național și universal totodată. Nu e deloc ciudat că lucrările pe care le-am văzut traduse în America din Caragiale sînt tocmai nuvelele sale — „În vreme de război”, „Păcat”, „O făclie de Paste”, în care

universul e, cu o mare forță de irradiație, general-uman, etern și ambiguu. Cred că față de acest autor, pe care îl iubesc foarte mult, avem și obligația de a nu-l lăsa în paginile unui timp. Încercările mele, de a face sau reface filmic „În vreme de război” (înainte de tăcere și *Năpasta*) propun, deci, un dialog cu o problemă neafășată.

Arta nu e revendicare

— Ca să fiu mai explicit, mă refer la problematica înșurubării, atât de acută în lume acum și întotdeauna, la neputința de a scăpa de propria ta singurătate, singurătate care devine un partener de viață. Și de la singurătate la moarte, ca partener permanent, nu este un drum prea lung. De aceea, Moartea era partenerul personajului Gherlaș din *Înghițitorul de săbii*, film pe care l-am făcut pornind de la scrierile lui Alexandru Sahia, după cum singurătatea era partenerul hanguliului Stavrache din *Înainte de tăcere* sau al lui Dragomir și al Ancăi din *Năpasta*. Eu cred, eu cred — și aici s-ar putea să nu fiu acceptat de multă lume, pe bună dreptate — că rostul cel mai mare al artei nu este cramparea de aspectele imediate, ci tocmai detașarea de ele și eternizarea contemporaneității prin dimensiunea permanentelor omenesti. Diferența dintre un artist autentic și unul neautentic este că primul știe care întrebări sînt importante și cu valoare în timp, iar celălalt este impacient cu flece clipă și se întreabă mereu, fără să știe ce problemă imediată să mai ridice. Arta nu este revendicare. Arta nu este și nu trebuie să fie revendicare, această veleitate revine altor domenii ale activității omenesti. Arta este spațiul în care omul se întîlnește cu gîndul, spațiul în care speranța se întîlnește, într-o înțelegere perfectă, armonioasă, cu deznădejdea. Arta este neputința de a muri.

— Dumneavoastră sînteți totuși un moralist, intens preocupat de efectul artei asupra conștiințelor contemporane. V-am auzit vorbind, în sens filozofic, despre „învățăturile” pe care spectatorul le are de tras din artă.

Alexa Visarion: Eu cred, am naivitatea să cred că omul care citește pe Caragiale cu adevărat și este pătruns de spiritul lui va putea să fie mult mai puțin meschin, demagog, parșiv, lichea... Tarele sociale și umane ale personajelor pe care le descoperă și le înțelege într-o astfel de operă îl vor ajuta pe cititor sau pe spectator să trăiască altfel. Cultul meu moral față de opera lui Caragiale vine din admirația față de această subtilitate a artei sale, de a converti negația în afirmare a valorilor, subtilitate care trebuie înțeleasă pentru însăși funcționalitatea socială a artei, ceea ce nu se întîmplă



Întotdeauna, confundându-se, din grabă sau neștiință, negația cu denigrarea. Marile spectacole de teatru cu „Dale carnavalului” sau „O scrisoare pierdută”, ale lui Lucian Pintilie și respectiv Liviu Ciulei, afirmau plennr valorile acestui popor, erau morale și erau Artă. Sau, ca să mă refer la o apariție recentă a lui Augustin Buzura — „Refugii”, mai puțin acceptat de unli, roman minunat după mine — reprezintă o cotă maximă a meditației literare, o cotă care ne obligă, în sensul că eu nu-mi mai dau voie, mie însumi, să înfățișez relații umane, în teatru sau în cinema, fără să țin cont că în acest an, în 1984, există un roman ca acela al lui Buzura. În afara unui asemenea mod de analiză, nu pot fi decît în afara timpului meu. Aceasta este corelația cea mai profundă a filmului cu celelalte arte. Filmul poate fi mai bogat, mai nuanțat, poate fi în alte „chei”, cu un plus de precizie în adresă, mai altfel puse problemele, dar nu în afara cotelor valorice atinse în celelalte arte. Iar marea problemă a filmului nostru este cum și în ce fel fixăm sau discutăm dimensiunile sale, preocupările sale fundamentale în raport cu contemporaneitatea, în relație cu conștiința contemporanilor, fără a neglija resursele de generozitate, de implicare într-un crez, care sălășuiesc în fiecare artist autentic. Dacă nu vă înșelați în impresia că sînt un „moralist”, neliniștit preocupat de ideea dialogului social al artei în genere și a filmului în special, e poate pentru că eu prețuiesc pînă la a risca să devin sentimental sau patetic, această disponibilitate a generozității implicată în analiză, chiar în cea mai exacerbată dintre analize.

— În ultimul timp, v-am văzut tentat de mai multe subiecte la care lucrați și care nu sînt luate, nici inspirate din opere literare. Ar urma o perioadă nouă în filmografia dumneavoastră?

Alexa Visarion: Problema care se pune e următoarea. În contactul cu o operă importantă, de la un punct încolo, apare și momentul cînd ea te ajută să te descoperi, să te dezvolți tu singur. Caragiale m-a ajutat să ajung la propriile mele scenarii, chiar atunci cînd l-am adaptat. El a fost, dacă vreți, profesorul meu de scenaristică. Caragiale, ca și Shakespeare, ca și Cehov, m-a ajutat să înțeleg raporturile umane și caracterele individuale, pe care asimilîndu-le, am început să văd prin ele, în timp, în viața mea, în tot ce există în jur, în tot ce gîndesc, în tot ce visez, în tot ce ascult, în tot ce tac, am început să văd noi povești care sînt, într-un fel, girate de spiritul lor. El nu mai sînt prezenți direct, în ce scriu sau fac, dar ei sînt cel la școala cărora m-am format sau încă mă formez. Și ei mi-au dat voie, treptat, să las cu povestea mea, o poveste inventată de mine. Eu avînd obsesia, cum ați observat, nu a „diversității” — nu vreau să fac filme „diverse” — ci a sondării cît mai adînci, a forării în real și în gînd, cu iluzia de a ajunge cît mai aproape de ceea ce știu că nu voi atinge probabil niciodată...

— Iar filmele următoare nici nu vor mai fi adaptați.

— Ca să vorbesc sincer, desi nu știu cît interesează această sinceritate, cred că dacă voi trăi mai mult, teatrul și filmul vor fi doar o etapă



După performanța cu *O noapte furtunoasă* din 1943, Jean Georgescu reia în 1952 lanțul ecranizărilor caragialene prin schișele *Lanțul stăbucîntor* (cu Radu Beligan și Marcel Anghelescu) și *Vizita*, cu Florica Demion



Ultimul „Caragiale” al lui Jean Georgescu — *Mofturi* 1900' (cu Vasile Tomazian și Geo Barton) face sinteza contribuțiilor regizorului în reanimarea tipologiei caragialești



pentru definirea mea. Adică voi renunța la această muncă de translaire în imagini scenice și imagini filmice, voi încerca să scriu.

— **Faceți o declarație senzațională. Ați mai spus lucrul acesta până acum?**

— Mi l-am spus, dar nu l-am declarat, poate că e pentru prima dată când o fac, și o fac cu emoție și cu un sentiment de nesiguranță, pentru că nu-mi dau seama dacă asta ar însemna o împlinire sau o trădare. Ceea ce știu sigur este că vreau să fac încă cinci filme pe care le am în minte — și nu mai mult, deși s-ar putea să fac 10 filme care nu vor însemna nimic și nici unul din cele cinci. Și vreau să mai montez 8—9 spectacole, pe care de asemenea le gândesc de mult și de care mi-e frică să mă apropiu. Atunci dialogul meu cu filmul și cu teatrul s-ar termina. După aceea ar însemna să mă repet sau ar fi un dialog sterp pe teme date, pentru că ceea ce gândesc mai departe n-ar mai avea nevoie de scenă sau de peliculă.

A trăi viața sau a fi trăit de ea?

— Asta înseamnă că scrieți mai de mult și altceva decât adaptări.

— Încercările mele literare de până acum nu fac altceva decât să amine această nouă etapă pentru care mă pregătesc și de care am nevoie, ca de un dialog mai intim, al spaimei cu încrederea, pentru a mă apropia de mine însumi mai mult. Ceea ce se realizează mai greu pe scenă sau în film, dacă n-ar fi decât pentru motivul că acest dialog depinde mult, în aceste arte, de întâmplările din jur, de o luptă necesară pentru fiecare realizare, o luptă deseori exterioară care consumă enorm, din energia de creație, cu avataruri de ordin tehnic sau pentru a găsi modalități de a impune o parte din gândurile proprii — travaliu care uezăză inutil. Am nevoie de energia asta pentru creație, fiindcă viața e dificilă, și dacă nu ești atent, începe să te trăiască ea pe tine și nu tu pe ea. Iar eu vreau, vreau, vreau, sint obsedat de ideea de a nu trăi degeaba. Și frică mi-e că tot ce-am făcut până acum, în teatru și în film, nu

înseamnă altceva decât o enumerare și nu un testament. O enumerare: — Da, da, da. Dar n-am fost nici aclamat, nici contestat de pe o poziție prin care dialogul meu cu lumea să fie cel pe care mi-l doresc. Am fost acceptat sau negat pe miză mică, oarecare. Există o tentație histrionică în mine și ea mă trage spre film, spre teatru. Dar, în același timp, nu am voie, dacă sînt serios, să intru în acest joc sau să rămîn la nesfîrșit în el. Simt nevoia să pot spune, să am dreptul în fiecare moment să spun că ceea ce dau este măcar puterea mea pentru două-trei generații. Dacă e numai puterea mea de astăzi, înseamnă că mă rezum la arta culinară. O artă care **justifică** statutul de artist, dar eu n-am voie să „justific” acest statut, trebuie să-l inobilez, să-l duc mai departe. După cum noi nu sîntem chemați doar să **justificăm** statutul de regizor, să ne justificăm profesia. Ar fi un nonsens. Cum să justifici profesia? Ea există sau nu există. Noi vorbim despre profesia de regizor, confundînd-o uneori cu oricare altă meserie, uitînd că vocația de regizor-creator înseamnă și necunoscutul pe care nu-l putem analiza decât intruchipat în operă. Mă întreb, însă, cîți oameni din cinematografia românească, de cea mai bună credință, au analizat valoarea întrebărilor din filmele mari românești, care au fost până acum cel puțin cinci sau șapte sau zece? Cîți și-au pus aceste întrebări și au ajuns la un dialog, să zicem cu mine, care sînt un început în ale filmului? Dacă eu îmi pun întrebări, dacă pun probleme, iar filmele sînt înțelese numai prin povești, unde e dialogul? Eu n-am dat povești în ce-am trudit până acum sau poveștile erau doar un cadru, erau alfabetul. Dar sensurile?! Poate e vina mea dacă ele nu s-au transmis, sînt sigur că 80% e vina mea, însă măcar să începem să avem un dialog substanțial, cu critica, cu publicul.

Controversa nu înseamnă încă dialog

— Filmul *Năpasta*, de pildă, a stîrnit controversă, dar nu și un dialog.

Alexa Visarion: Știți care e cea mai mare greșală? Că raportăm dacă nu reducăm chiar lucrurile neștiute la lucrurile știute. Substituim ce credem în genere despre film — unui film nou, încă necunoscut și nediscutat. Se uită că fiecare autor, chiar dacă greșește, chiar dacă nu a elaborat până la capăt, în sensul că nu și-a desăvîrșit ideea, reprezintă — în cazul cînd există cu adevărat — un drum, un om inconfundabil, un creator care caută și vrea ceva. Nu e un reproș pe care îl aduc criticii. Mă întreb însă care e mărturia scrisă rămasă peste ani, despre un film, cînd într-un text nu se spune altceva decât ce se întîmplă în acel film? Cum apar eu, ca autor, în textul criticului? Poate că există o ruptură între conceptul meu și conceptul criticului, dar în articol, în analiză, nu apar conceptele, apare doar calificativul. În particular, după cite un verdict de felul celui la care v-ați referit, la o vizionare repetată, criticul se întîmplă să-mi spună că a început să înțeleagă mai mult din gîndul meu, că nu mai are chiar aceleași obiecții, dar încă nu e gata să susțină un dialog, decât reluînd unele dintre ideile preconceptuale. Or, cînd e cazul să negi un film, important e să spui pentru ce-l negi și ce idei negi în el, să negi pe calea analizei, să negi spunînd despre ce-i vorba, nu punînd etichetă. De pildă, la *Năpasta*, s-a discutat valoarea personajului tragic? Noi avem, în literatura română, foarte puține tragedii. *Năpasta* însăși, a lui Caragiale, e o dramă, nu e o tragedie. Registrul tragic a apărut în încercarea de adaptare pe care am făcut-o prin film. Sau s-a discutat despre valoarea etică românească și cum e ea tratată în film? Nu. S-a spus ce se vede în primă instanță, că filmul e în alb-negru, că personajul Anca e sau nu țărancă din Muscel, ca și cum dacă am analiza „Romeo și Julieta”, am ține să discutăm înainte de toate dacă Julieta pare sau nu pare a fi chiar din Verona, dacă nu cumva e mai de jos, din Ravena.

— Ați spus, la un moment dat, că sint cel puțin cinci sau șapte sau zece filme românești mari. Care ar fi, dacă nu titlurile, autorii lor?

— Nu vreau să fac istorie, nici să sugerez ierarhii definitive. Dar țin să-mi precizez convingerea că, la ora actuală, ca să mă refer la seriile mai noi de realizatori, putem avea, prin Alexandru Tatos, prin Dan Pița, prin Mircea Verolui, Mircea Daneliuc, Iosif Demian, prin Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu și alți cîțiva, o cinematografie cu multiple fațete bogate și revelatoare. Poate nu încă o cinematografie de prim plan, dar o cinematografie care va forma o școală națională de prim plan, dacă acești oameni vor da randamentul maxim. Ei pot fixa un nivel de la care se poate începe lucra foarte bine. Toți sîntem încă socotiți niște speranțe și ne place să credem asta și să întîrziem în această speranță a speranțelor. Nu mai e cazul. Să nu uităm că pragul speranței înseamnă nevoia de a continua. Pentru ca, în fiecare caz în parte, și în planul filmografiei naționale — să încheiem cu o idee despre care am discutat înainte — filmele să compună o operă și o cinematografie.

— Vă mulțumim.

Valerian SAVA

Singurătatea ca partener: Înghițitorul de săbii cu Mircea Albulescu și Leopoldina Bălănuță



La cumpăna lui Ianuar se împlinesc 135 de ani de la nașterea lui Eminescu. Bun prilej să ne amintim de o datorie rămasă încă neplătită de cinematografia noastră sau prea puțin plătită, cea a înviețuirii pe pinză a umbrei lui Eminescu sau a uneia dintre filele operei sale. Căci portretul de conveniență, schițat în secvența jubileului de la Putna din Ciprian sau precarele filmări conjuncturale, din câteva documentare lipsite de forță, nu ni se par nici pe departe reprezentative pentru nobila chemare a evocării Luceafărului poeziei noastre.

Și totuși — să nu uităm! — la izvoarele cinematografiei românești, alături de ambițioasa evocare a Războiului

**Un afiș de film
fără film?**

**Eminescu, Creangă,
Veronica Micle:
eroi de film
în 1915?**

Sau în 1919?

Independenței, îl găsim pe Eminescu. Într-un film multă vreme rătăcit, a cărui redescoperire s-a dovedit suficient ignorată încă foarte recent pentru a da loc unei intervenții publicistice din partea unui poet, altfel, bine intenționat. Amintirea realizării și rechemării la lumină a celei dintâi pagini eminesciene înscrise pe peliculă merita a fi, însă, evocată mai pe larg...

Enigma unui afiș

Într-adevăr, totul a pornit de la un afiș propus spre achiziție în 1965 fondului iconografic al Arhivei naționale de filme. O piesă splendidă de litografie policromă, mindria oricărei colecții, dar care anunța o producție cinematografică ce nu apăruse încă în evidența filmografiei noastre naționale: **EMINESCU — VERONICA — CREANGĂ** (film comemorativ) de Octav Minar.

După lungi ani de cercetare, de pe urma cărora se credea că marea majoritate a petelor albe de pe harta istoriei cinematografiei românești fuseseră înlăturate, lată-i pe istoricii noștri de film proiectați în plină confuzie: o producție-fantomă care nu apare în sursele cercetate și un autor despre care numai cineast nu se știa că fusese...

Pentru că, cine este Octav Minar?

Un autor definitiv uitat

...s-ar părea, judecând după tăcerea desăvârșită cu care-l înconjoară sursele contemporane de referință. Și to-

EMINESCU · VERONICA · CREANGĂ

(Film comemorativ)

DE OCTAV MINAR



Istoria unei redescoperiri

tuși, acest prolific publicist, născut în 1886, avocat și doctor în litere și filosofie al Universității din București, a fost în primele decenii ale secolului unul dintre cei mai citiți comentatori ai istoriei literare. Începând de la jumătatea deceniului al IV-lea e refuzat, însă, cu vehemență de către noua generație de istorici literari. Poate că „vehemență” e încă puțin spus în fața unor asemenea invective: „Aventurier și mistificator” (după G. Călinescu), cu „cazler în poliția moravurilor literare” (acad. Șerban Cioculescu). „I se cunoaște amprenta digitală de antropoid nefamiliarizat cu rudimentele gramaticii...” — îl denunță Șerban Cioculescu în 1940 (vezi „Aspecte literare contemporane”, pag. 824).

În fața unei violențe atât de neînfrinate, l-ai putea lua pe Minar drept victimă a unei conspirații de genera-

ție. Dar la primul contact cu bibliografia acestuia, fie și numai cu titlurile ei, violențele prind a se explica. „Necroforul” — cum îl apostrofează, solidar, tinerii săi adversari; pare a avea predilecție spre titanii literaturii noastre: Eminescu și Caragiale. Acestuia din urmă, Minar i se erijează chiar în calitate de... coautor, într-un stupefiant volum de „Teatru înedit”, în care-l mai înhamă drept complice și pe actorul Petre Liciu, care nu se mai poate apăra, fiind dispărut cu vreo 15 ani înaintea apariției ediției. O introducere grotescă pune în lumină pretinsa „comunitate de idei și sentimente” care l-ar fi apropiat pe cel trei la începutul secolului. Și ascultați numai cum i se confesa lui Minar, Caragiale: „Mie mi-a plăcut teatrul. Cînd am fost sufler, eram cel mai fericit

om. Seara cînd mă coboram în cușca mea și vedeam camarazii cum se frîmîntă pe scenă... ființa mea se contopea, se fărîmîta în această atmosferă îmbibată mai totdeauna de praf..." Acesta, Caragiale? Aceasta, limba marelui stilist? Dar, fără a simți ridicolul, Minar continuă să istorisească cum i-a încredințat marele dramaturg misiunea de a-l ajuta să adapteze scenic nuvela „O făclie de Paște” și cum, atunci cînd i-a arătat „schita scenariului”, văzînd-o, neajutoratului Caragiale „s-a bucurat ca un debutant”!!! Și la adresa cititorului incredul, Minar probează cu fotocopile unor bilețele scrise — pasămite — de mina maestrului de tipul: „Dragă Minar, am primit scenariul „Făcliei de Paște” pe care l-am citit imediat. Trece pe la mine ca să rezolvăm problema...” Plastograful uită astfel că, numai cu cîteva pagini înainte, îi predase personal scenariul dramaturgului, care „s-a bucurat ca un debutant”. Cititorului care l-ar fi pretins manuscrisele originale ale colaborării, Minar îi răspundea că ele s-ar fi pierdut prin 1916, cînd „Bucureștiul fiind ocupat de dușman, odația mea a fost cea înții supusă unei perchezițiuni...” Știa inamicul unde și ce să cotrobăiască!

Minar și Eminescu

Acesta e Minar, omul...
Și totuși, de ce atîta înverșunare împotriva unei evidente nulități? Fiindcă „necroforul” își asigurase, la vremea sa, un solid credit editorial și un public foarte larg. Mijlocul principal al acestei performanțe: lipsa totală de scrupule. Minar pare un propagator împătimit al „ideii” de Eminescu. Aproape jumătate din întreaga sa bibliografie îi e dedicată poetului. Cîteva titluri sînt, însă, edificatoare: „Eminescu în fața justiției”, „Veronica Micle, muza lui Eminescu”, „Cum a iubit Eminescu — pagini intime” etc., etc. Goana după notorietate facilă îi

Înfîlțata teatrală: „Eminescu”, piesă de Mircea Ștefănescu pusă în scenă la Naționalul bucureștean în stagiunea 1964—1965, în regia lui Sică Alexandrescu, cu Ion Caramitru și Valeria Seciu



O peliculă care păstrează „dulcele tîrg al Ieșilor” la început de veac: trăsurile cu muscali, ulicioarele întortocheate, cu felinare patriarhale...

împinge mereu către o literatură dubioasă de colportaj și, nu o singură dată, de mistificare. A fost surprins în numeroase recidive cu documente plămuite și Călinescu îl acuză clar de falsificare a unor mărturii iconografice, ca portretul unui Eminescu bolnav, în halat și papuci, publicat — se exprimă, prudent, marele istoric — „dacă nu mă înșel, în albumul eminescian din 1909, alcătuit de același domn Minar...” („Mihai Eminescu, studii și articole”, pag. 42). El bine, Călinescu se înșală! În albumul „Omăgiu lui Eminescu”, scos — în 1909 — de un comitet gălățean, Minar n-are absolut nici un amestec, coordonatorul acestuia fiind C. Botez. Minar a scos, însă, cinci ani mai tîrziu, în 1914, un alt album intitulat „Eminescu comemorativ” și cu acesta ne apropiem de pasiunea pentru fotografie a „istoricului” literar atît de lipsit de glorie.

Fiindcă, dacă ne întoarcem la afișul care a declanșat întreaga noastră evocare, iată ce declara posesorul acestuia: „Filmul n-a existat niciodată! Făcusem diapozitive pentru dl. Minar după documente și fotografii, iar el le folosea ca material ilustrativ pentru conferințele sale. Pentru aceste conferințe a fost editat și afișul într-un tiraj de o mie de exemplare”.

Bine, bine dar pe afișul din 1915 este menționat clar: „film comemorativ”. Asta nu înseamnă decît că, „spectatorul timpului prinsese gust pentru asemenea reprezentări” — răspunde posesorul afișului. Și, s-o recunoaștem, falsul e perfect plauzibil, este în spiritul mistificărilor lui Minar. Numai că, la o investigație printre contemporanii editării afișului, părerile sînt cum nu se poate mai împărțite...

„Uite filmul — nu e filmul!”

Istoricul Bujor T. Ripeanu a publicat rezultatele acestei anchete cu privire la enigmaticul afiș într-un captivant articol inserat acum aproape douăzeci de ani în revista „Cinema” (nr. 11 din 1966). Și iată cîteva din declarațiile subiecților interogați cu privire la ipoteticul film:

— „Filmul a existat și a fost un mare succes. Era jucat de actori și avea cca. 2000 m. Finanțatorul său, un anume Ressel, dorea să mai facă și alte filme dar a renunțat”. (Ludovic Ressel existase în epocă, era promotorul unui comerț de automobile și, în 1914, înființa — după cum anunță „Viața cinematografică” — „o fabrică românească pentru fabricarea de filmuri cinematografice”). (Nu zîmbiți! Poetul Macedonski zicea, cam în aceeași vreme, „filmi de cinematograf”).

— „Am auzit că un asemenea film cu capital și actori germani trebuia

realizat dar proiectul a căzut baltă...”

— „Am văzut filmul tîrziu, prin anul 1932. Era artistic, jucat. Dacă nu greșesc, Eminescu era Ciucurete (un popular comic al epocii), iar Veronica Micle, Stacia Nieperkowska” (balerină poloneză care a făcut o frumoasă carieră internațională, între 1910—1914, ca parteneră a lui Max Linder în scurt-metrajele acestuia).

După colonaționarea unor asemenea mărturii divergente, problema părea să la un caracter de-a dreptul năucitor. În orice caz, dădea cu certitudine nopți albe cercetătorilor...

„Pe locurile unde au trăit Eminescu și Creangă”

Și totuși, soluția dormită, ca o bombă cu explozie întîrziată, chiar în rafturile filmotecii A.N.F. Numai cu cîteva luni înainte, în octombrie 1964, Arhiva achiziționase de la un inginer Nicolau, o bandă documentară de peste 600 m, cu imagini ale locurilor pe unde trecuseră Eminescu și Creangă. Inginerul declara că filmul, produs de Casa Pathé, îi slujise tatălui său, redactor la ziarul „Cele trei Crișuri”, pentru ilustrarea unor conferințe susținute prin școli, în anii 1919—1920. După un consult cu specialiștii Institutului de istorie a literaturii și Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei, filmul era introdus în fondul Arhivei cu titlul convențional: **Pe locurile unde au trăit Eminescu și Creangă**.

B.T. Ripeanu citează și o semnificativă apreciere a Comisiei de achiziție: „Film realizat în jurul anului 1919 de un operator necunoscut... Prezintă un interes documentar deosebit (s.n.). Multe planuri ar putea fi refolosite în filmele care vor fi create de studiourile noastre despre cei doi mari scriitori români...” (Dar, fiindcă veni vorba, e cazul să ne întrebăm, retrospectiv, după două decenii, „unde ne sînt acele filme?”)

Deci, fiind produsă „în jurul anului 1919”, pelicula inginerului Nicolau nu avea nici o legătură cu afișul litografiat. Octav Minar nu mai poate răspunde la întrebări fiind plecat dintre cei vii; dar, din fericire, soția nenorocosului „eminescolog” trăia încă. Și ea confirmă că filmul a existat, pînă relativ recent fusese chiar în posesia familiei, care-l cedase Muzeului „Ion Creangă” din Iași. Era în mare parte documentar dar, „din cîte știu, avea și părți filmate cu actorii mari ai vremii”. Ea își amintea vag, de pildă, de un fragment din „Călin” interpretat de o actriță... Avuseseră dreptate, deci, atît subiecții care-l descriuseră ca film documentar, cît și cei ce și-l aminteau „jucat”. Mai mult chiar, avuseseră dreptate și cei care vorbeau de

simple diapositive fiindcă, iată ce declară în continuare interlocutoarea: „Soțul meu făcuse zincuri după imaginile filmului pe care le-a folosit pentru ilustrarea cărților și articolelor sale, cît și diapositive cu care-și ilustra mereu conferințele...”

Trei iepuri dintr-un foc!

Și iată cum rezultatele exasperant de contradictorii ale unei anchete aparent eșuate pot ajunge la un neașteptat numitor comun. Încă mai mult, la Muzeul „Ion Creangă” este regăsită copia filmului și adusă la București cu toată rezistența noulor ei proprietari. Dar, lovitură de teatru! — din confruntarea documentarului **Eminescu — Veronica — Creangă** cu așa-numitul **Pe locurile unde au trăit Eminescu și Creangă** se constată că sînt două versiuni ale unuia și aceluiași film, cel de la Iași avînd, în plus, și inserturi explicative.

În același timp, se stabilește că zincurile trase de Minar după film și-au găsit imediat folosința în Albumul editat în 1914, cu prilejul comemorării unui sfert de veac de la moartea poetului. Se află acolo aceleași imagini ale bisericii de la Ipotești, ale casei natale, același cerdac al bojdeucii lui Creangă. Astfel, folosind fondurile Comitetului Eminescu, prodigiosul autor izbutea să doboare, dintr-un singur foc, trei „iepurî”: fabrica un bogat set de diapositive pentru conferințe, realizînd — în subsidiar — atît „Albumul comemorativ” cît și „Filmul comemorativ”!

Filmul, ca atare, n-a avut un destin prea fericit. El a fost prezentat în premieră la Ateneu în 31 ianuarie 1915 marcînd, desigur, 65 de ani de la nașterea lui Eminescu, două săptămîni mai tîrziu era proiectat în sala de conferințe a Casei Școlare, probabil pentru a i se obține autorizația de difuzare în școli și la 9 noiembrie 1915 încerca o carieră meteorică pe bulevard, la cinema „Palace”, azi „Timpuri noi”. În urmă, continua să pîlile prin școli, cum se vede din zona celor trei Crisuri, pînă prin 1920...

Un eșec evident, s-ar părea. Și totuși:

„Prezintă un interes documentar deosebit!”...

...era de părere, în 1965, comisia de achiziție de pe lîngă Arhiva națională de filme. Iar în 1985, noi nu putem decît întări această apreciere: cu cît ne îndepărtăm în vreme, cu cît timpul modifică mai neiertător fizionomia locurilor investigate de aparatul de filmat, cu atît capătă filmul o valoare mai mare. Poate că unele din cadrele peliculei sînt, după nărvul autorului, mistificate, poate că moșneguțul care pozează cuminte nu e chiar vestitul Nicu Țolobanu, tovarășul de răutăți al adolescenței lui Creangă, poate că sora povestitorului, filmată alături de nepoții ei, nu e chiar sora lui Creangă, iar plopii fără soț pe care ni-i arată Minar nu-s, cu siguranță, cei pe lîngă care a sîsnat poetul.

Dar „dulcele tîrg al leșilor” din 1914 e — se vede cît de color! — strict autentic, trăsurile cu muscali în așteptarea clienților nu-s contrafaceri, nici casele care mai poartă asupra-le aburul legendei, nici ulicioarele întortocheate cu felinarele patriarhale, prevestind parcă expresionismul viitoru-



Ciprian Porumbescu de Gheorghe Vitanidis, cu un Eminescu episodic interpretat de Alexandru Repan, alături de Ion Be-soiu, Emanoil Petruț, Amza Pellea, Teofil Vilcu și Vlad Rădescu

lui **Caligari**. Sînt autentice clădirea școlii în care a predat Eminescu, pagina bojdeucii lui Creangă, îndelung explorată de aparatul de filmat, bustul de bronz ridicat în 1902, la Dumbrăveni, în fața casei unde se presupunea că s-ar fi născut poetul.

Bustul de la Dumbrăveni, Iași epocii, Humuleștii fuseseră filmați de Victor le Bon sau Debont, cum îl numesc unele surse, un olandez — se pare — pripășit pe la noi, care turnase în 1911 primul nostru film de ficțiune rămas inedit, **Amor fatal**, angajat al lui Leon Popescu și apoi al firmei antreprenorului Ressel, cel cu automobilele, care e posibil să fi intrat și el, „în parte”, în această comemorativă antrepriză cinematografică.

Deși un amestec cert avea casa Pathé, fapt confirmat de un alt afiș încredințat Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei Române de către Minar însuși, afiș pe care se poate citi mențiunea: „Realizat cu concursul casei Pathé-Frères”. Asta nu înseamnă neapărat că succursala bucureșteană a putericei firme franceze ar fi produs filmul! Probabil că de-aici, de la Pathé, își va fi luat Octav Minar materialul ilustrativ cu care încearcă a însoți stihurile poetului. Fiindcă **Eminecu-Veronica-Creangă** ne pare important și pentru tatonările într-un alt domeniu, pe atunci neexplorat, cel al vizualizării unui text literar.

Orson Welles și... Octav Minar

Se știe că, referindu-se la fals în esul său cinematografic **For Fake**, Orson Welles face elogiu mistificării care — demonstrează el — ar întîrzi iluzia artei cinematografului. El bine, printr-un proces analog celui ilustrat de Welles, Minar mistificatorul devine... cineast autentic. Căutînd corespondentul imagistic al unor celebre strofe eminesciene, el folosește secvențe de atmosferă, cadre din filme de călătorie în Orient, chiar citate din filmele de ficțiune ale timpului. Pentru „Venere și madonă”, de pildă, adoptă o scenă dintr-un **Faust** de Méliès. Și citatele acestea puse, probabil, la dispoziție de către casa

Pathé, devin azi, după 70 de ani, inedite, poate chiar unicate, tînd literalmente respirația filmologului de profesie.

Ca „istoric” literar, Octav Minar este o personalitate pe drept contestată; ca eminescolog el este definitiv compromis prin literatura derizorie pe care a produs-o. Dar dacă posteritatea istoriei literare îl execută cu atîtă strășnicie, în istoria cinematografului și-a dobîndit — probabil fără a avea măcar conștiința însemnătății contrabuției sale — un loc de pionier al filmului documentar cu neputință de contestat... Dictionarele literaturii îl pot trece azi sub tăcere pe Octav Minar; în Pantheonul istoriei cinematografului românesc el și-a cucerit, paradoxal, un loc statornic...

T. CARANFIL

Episodic în propriile sale amintiri, Ion Creangă (Ștefan Ciubotărașu) în amintiri din copilărie de Elisabeta Bostan

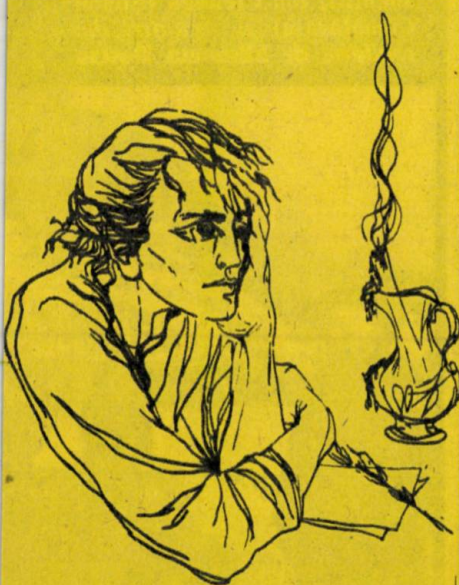


135 de ani
de la nașterea
lui Eminescu

Sărmanul Dionis

Note pentru un (im?)posibil scenariu de film

.....Visările juniei,
visări de-un ideal"...



Sărmanul Dionis" ar putea fi un film nu după, ci **despre** Eminescu. Nu o biografie extrasă din și pentru manualele școlare, firește. Ci un film „total” (introduc expresia din limbajul teatral) care să cuprindă poezia și proza, deopotrivă, personaje mozaicate autobiografic (cîți eroi atîția Eminescu dar înfinit mai mulți acesta din urmă) hărțuindu-se în colocolii chinuitoare.

„Sărmanul Dionis” ar fi un film despre spiritul tînr, nesățios, dionisiac și apolinic, deopotrivă al monumentalului Poet, al sărmanului Om, al ironiei Răționalist, al universalului Filozof care se caută pe sine în oglinzile Timpului și Spațiului mitic. „Sărmanul Dionis” ar trebui să aibă totuși mult umor și multă candoare. Adunînd materialul scenariului, zîmbesc într-o continuă urmă. Oare pentru că unul dintre personaje afirmă că mirarea e mama înțelepciunii? Sau pentru că Eminescu, plin de haz, cum o fi fost în viață cînd nu era necăjit sau întunecat, se închipuie, cu delicatețe ștergîndu-l clubotele lui Beethoven. Iar eu, de mil de ori mai umilă, prin legea proporțiilor care-l torturează pe eroul nostru, mă închipui ștergînd clubotele statuii poetului în versiunea monumentală de la deschiderea Copoului. Dar cum să prinzi clipa unică de eu-

forie a tinereții bîntuită de geniu (mare povară)? Această imponderabilă stare de grație! Poate de aceea mi-l imaginez tot timpul pe Dionis zîmbind și devorînd cu inocența lui hămăiești cărți, oameni, pahare de vin, muzică. Universul întreg în crierii înfierbîntați ai unui copil. Sub acest aspect „Sărmanul Dionis” ar putea fi un film despre tineri dedicat tinerilor.

„Sărmanul Dionis” ar putea fi și un film care mușcă „hiperrealist” din moamele grase, noroloase a Bucureștilor de la mijlocul veacului-trecut, transfigurînd „suprarealist” materia vie, colcăitoare, fecundă sau imundă, în stări de conștiință, în vise, în delirul febrei. Nu mi-ar place să fie un film „oniric” în sensul speculat prea mult pe piața mijloacelor. N-aș vrea să se știe cînd este și cînd nu este Realitate. Spun asta pentru că unii oameni au nevoie de o demarcație precisă ca și cum ceea ce ni se întîmplă, uneori, în viață nu poate deveni dintr-o dată și fără să știi cum cel mai imposibil vis sau cel mai incredibil coșmar. Spun asta pentru că mi se întîmplă rar să-mi amintesc ce visez noaptea, dar întotdeauna „se petrece” într-o posibilă realitate.

Aș vrea ca „Jumea de pe lună” — de exemplu — să fie la fel de reală ca aceea din prezentul poetului (și al eroului) — străzile, cafețele, du-

ghelele Bucureștilor — la fel de reală ca aceea din trecutul întoarcerii în cetatea medievală a leșilor, într-un timp riguros istoric — al lui Ștefan cel Mare; la fel de reală într-un viitor foarte posibil, în care materia seleară, așa cum o cunoaștem astăzi, arsă, avidă să se populeze vertiginos cu imagini ale realităților actuale de pe globul terestru, privite într-o periă — mini televizor portativ, ce se mișcă lent, între sinii Mariei. Science-fiction? Nu. Realitate. Aș mai vrea ca globul terestru al lumii contemporane nouă, flagelat de ciuperca atomică, de războiul bacteriologic, de foamete, mizerie și supercivilizație sterilă, să devină mingea de tenis a acestor copii edenici ai spațiilor interplanetare (Poate că atunci să înțeleagă senzația demiurgică încercată de nebunul Dionis). N-aș vrea un film actualizat, nu vă speriați! Secvența viitorului ar fi scurtă și ar oferi doar una din cheile „realității” mijloacelor.

Personajele și dialogurile ar fi extrase nu doar din nuvela „Sărmanul Dionis”, ci și din „Geniu pustiu”, „Ar-

Un film în care Tinărul, la vîrsta inițierii, dincolo de pragul adolescenței se află, singur, în fața Celorlalți, solidar cu ei și totuși exilat, altfel.

Un film în care (nostalgica, romantica ruină) curtea și Casa lui Dionis, sălbătice, înecate în ploaie, ceață, noapte, trăiesc o viață proprie, mișcătoare, larvară, năpădită de buruieni, mușchi, licheni, melci, păianjeni, într-o comuniune cosmică, infinită, cu astrele și intemperile, spațiu claustrat și spațiu al libertății, spațiu fastuos magic și spațiu „sărac”, sfîrșit și început de viață.

Din odaia deschisă spre cer prin care suieră vîntul și curge ploaia, pornesc toate drumurile în timp și spațiu ale lui Dionis și se întorc tot acolo, ca într-un centru misterios al pămîntului.

Luna coboară și „se contrage” aterizînd pe patul eroului, în aburul răsufării lui bolnave. Portretul tatălui se substituie fiului pe calea lactee a imaginației delirante. Cosmogonia lui Eminescu amestecă planete, galaxii, drumuri stelare cu epoci, religii și revoluții, influențe filozofice și literare,



„Din valurile vremii
iubită mea răsai...”

„Sărmanul Dionis” ar putea fi
un film de un realism „crîncen”
și un film „poem” totodată

În acest film, Cartea și Gîndul
ar trebui să fie
cele mai concrete personaje

chaeus”, „Avatarii faraonului Ila” și multă poezie, însă ar aparține doar și numai lui Eminescu.

„Sărmanul Dionis” ar fi, deci, un film de un realism „crîncen” și un film „poem” totodată.

Un film care să ne poarte prin labirintul străduțelor nepavate de la Curtea Veche, într-o seară ploioasă, cînd gîndurile eroului se lovesc de geamurile murdare pe care se prelinge apa, cînd dincolo de „sticle”, păpușile dezarticulate ale existenței își expun viața lor torturată de monotonie a mizeriei.

Un film care să ne strecoare în du-gheana de vechituri a anticarului Riven, într-o cochilie a gestației, a fermentării spiritului tînr, devorat de setea cunoașterii.

Un film în care eroul să soarbă vinul tare al experienței vitale la cîrșu-ma „Arca lui Noe”, dedubîndu-se în ipostaze ale dialogului permanent între materia clocotitoare a vieții și lumea idelilor pure. „Arca lui Noe” — un loc suspendat o clipă în timpul anului 1853 (și spunem) și spațiul Bucureștilor frîmțit de sechelele revoluției pașoptiste. „Arca lui Noe” — o răscruce a ecourilor curentelor filozofice, a momentelor istorice, sociale, politice ale epocii. „Arca lui Noe” — o grotă a patimilor omenești, unde eroul cîtește, cu toate simțurile, proza vieții răsfrîntă în poezie.

într-un astrolab universal și cultural, fără complexe pedante ale eruditului, cu o adolescență inocentă, cu o shakespeareană nonșalanță. Hölderlin și Gauthier, Shakespeare și Novalis, budism și Schopenhauer, Egipt și anticicii greci, Edgar Allan Poe și Cabala se îngrămădesc, într-o bibliotecă labirintică a afinităților electice. În acest film, Cartea și Gîndul ar trebui să fie cele mai concrete personaje. Odaia poetului ar fi, ca într-o grădină a deli-ciilor, înșesată de trolii ideilor, care l-ar înălța pe pe Guliver. Pragmatism și metempsihoză, luptă și contemplație, umor și tragism, trivialitate și romantism, misoginism și iubire, doctrine, tratate și sentimente ar zace, în devălmășie, pe podelele murdare, în jurul saltelei pe care Sărmanul Dionis, Sărmanul Poet, Sărmanul Demiurg Creator al Lumii cugetă sub raza Luceafărului de noapte și se substituie acestuia. Sau discută doctoral, faustic, cu Ruben-Satan, între literele somptuoase, solemne ale cărții lui Zoroastru. Aș vrea ca imaginea să descompună uneori aparența păstoasă a culorii. Aș vrea ca senzația de realitate, asupra căreia am insistat atît, să se topească, uneori scurgîndu-se în lacrimi grele, imprevizibile. Aș vrea ca obiecte, case, figuri, lună și soare, să se de-formeze, să se „contrage” și să devină „urîșești”, ca imaginile suprapuse, concomitente,

ale aceleiași fotografii mărite, micșorate, desfăcute, în detalii obsedante, într-un colaj continuu mișcător al aventurii existențiale umane.

„Sărmanul Dionis” este, de fapt, știu, proiectul unui vis. Am căzut în capcană, a cita oară, ca ucenicul vrăjitor. Spun „aș vrea să fac acest film”. Dacă aș ști să-l fac... Și dacă aș putea să-l fac. Ce mă împiedică? Probabil doar „unelte”. Îmi lipsesc. Printre ele, în primul rînd, abecedarul. Apoi limbajul articulat. Pe urmă limba însăși. Deși mi-o amintesc, parcă, dar nu știu de unde. Îmi vine-n gînd finalul nuvelei: „Am fost întotdeauna surprins că nu vorbesc curent limba arabă. Trebuie s-o fi uitat!”

Cătălina BUZOIANU

Desene de Ligia MACOVEI

...„Că te-am iubit atîta,
putea-vei tu să ierți?”





....„O somptuoasă sihăstrie“...



....„un crailie, un joc“...



....„peregrini cucernici“...

....„in galeșă lumină chihlimbarie“...



Un eseu cinematografic în spirit matein: filmul de televiziune *Sub pecetea tanei* — de Andrei Cătălin Băleanu și Stere Gulea. Cu: Tamara Crețulescu, Vasile Nițulescu și Constantin Rauțchi

centenar Mateiu Caragiale

Mateiu Caragiale pe ecran ?

Un vechi prieten îmi povestea cîndva o anecdotă. La cursul său, Tudor Vianu citează *Anna Karenina*, parantezînd: „Nu mă îndoiesc că ați citit cu toții această capodoperă a literaturii universale...”. La care inevitabilul „cancre” din fundul sălii, ripostează, cu la fel de reglementară voce de bas profund: „Am văzut filmul!” Profesorul își drege glasul și, cu îndimenticabilul lui ton egal, categorical, lămurește cu frumoase cuvinte de ce receptarea unei transpuneri dintr-o artă în alta, cu osebite mijloace de expresie, nu poate substitui cunoașterea operei originare. În lecția următoare, profesorul citează *La chartreuse de Parme* — „nu mă îndoiesc că ați citit cu toții această capodoperă...” Același Bulă din ultima bancă: „Am văzut filmul!” Magistrul, cu o bănuială de iritare: „Am avut plăcerea data trecută să încerc să vă explic că...” și repetă cele spuse cu o săp-tămină în urmă. În sfîrșit, într-o altă prelegere, „*David Copperfield*, nu mă îndoiesc că ați citit...” și același individ: „Am văzut filmul!” Atunci profesorul își lese din sărite (firește la cota maximă la care își putea ei ieși din sărite) și, întepenindu-și parcă și mai solid gîtul în guler, rostește cu superbă, imperturbabilă voce: „Domnule student, vă rog să părăsiți amfiteatrul!”

Cadete a artelor, arta filmului s-a hrănit inițial copios din literatură: de la *Ben Hur* și pînă la *Război și pace*, romanele au prilejuit nu o dată reușite ale genului. Cred că nu mă înșel afirmînd că, pînă foarte aproape de zilele noastre, pînă foarte aproape, vreau să zic, de *Satiriconul* lui Fellini sau de *Moarte la Veneția* a lui Visconti, literatura preferată de cinești a fost aceea de acțiune, lucru normal într-un gen unde capitoarele se transformă în scene, unde specificul dialogului este elipticul, violentul, comicul, unde o încercare de analiză psihologică riscă să se întepenească într-un fel de pian fix, unde se cere cadență, suspens — altminteri spectatorul începe să caște. (Nu-l vorbă că, în acea vreme mai depărtată, de nu și, vai, mai aproape de zilele noastre, ecranizările erau cam așa: „O femeie măritată, mamă de copil, se amorezează de un ofițer. Acesta o părăsește și ea se aruncă înaintea trenului!”). La cam atît se pricepea cineastul și cam atîta reținea din drama *Anna Karenina*, Bulă al lui Vianu și, poate, chiar și alții mai breji decît dînsul). A trebuit să treacă o vreme, o vreme cerută de decantarea artei filmului și de rafinarea gustului spectatorilor, pentru ca să se bage de seamă că, în cinematografie, „culoarea locală”, „atmosfera” are tot atîta importanță ca povestea însăși, că ea este povestirea însăși.

Și totuși, astăzi, la o sută de ani de la nașterea lui Mateiu Ion Caragiale, cînd atîtea transpuneri cinematografice ale operelor prozatorilor noștri mai mult sau mai puțin clasici, și nu numai opere „de acțiune”, ci și *Ultima noapte de dragoste*, ci și recentul *Om din vis* au stat la baza atîtor filme bune, de ce nu s-a spîrit nimeni la o transpunere a operei castelanului de la Sionu? Nu ignor încercarea — l-aș zice eseu — regizorilor Andrei Cătălin Băleanu și Stere Gulea — din 1974, realizată pentru micul ecran. Delicată, sugestivă, lucrată — mare lucru! — în spirit matein — un succes! — pelicula pe atunci foarte tinerilor regizori rămîne însă mai degrabă un album de fotografii comentate sau o antologie de texte ilustrate, ea nu se poate constitui pe deplin într-o operă cinematografică. Am zis că n-o ignor, am revăzut-o cu plăcere foarte de curînd și cu un palpitant, invidios interes la premiera ei, cînd, împreună cu regretatul Ion Barna, tocmai rupsesem tot și pusesem condeiele jos, renunțînd, cu adîncă amărăciune, la o ecranizare care după îndelungi eforturi ducînd la nenumărate versiuni, ne apărea net aporetică. Și, Doamne, de ce? De ce o operă care, de-ar fi să îmbrățișăm ideea lui Gide că adevărata literatură sînt operele care nu-l lasă pe cititor în starea în care l-au găsit (căci, precum lumea se împarte în două: cei care au Bene-merenti și cei care n-au Bene-merenti, tot astfel ea se poate împărți în cei care l-au citit — pătrunzîndu-se, se înțelege, de opera lui ca savarina de rom, nu lăsînd-o să se scurgă ca apa de pe cline — pe Mateiu și cei care nu l-au citit) s-ar înscrie printre primele zece ale lumii, se opune la transpunerea ei filmică? Și asta în vreme ce I.L. Caragiale a scris parcă anume pentru film? Să fie ecranizarea o ordaie?

Asociația, desigur automată, e însă, tot atît de fecundă. Extragem din elocventa schemă antinomică sugerată de Barbu Cioculescu (*De la Ion Luca Caragiale la Mateiu... și viceversa*, în „Viața românească”, nr. 5/1984) două perechi. I.L.C. este, zice d-sa, actor universal, joacă orice rol, adoră publicul, se exhibă; Mateiu e actor de roluri speciale, disprețuiește publicul, se inhibă. I.L.C. reduce artificial distanța dintre el și cunoscuți, e jovial și afabil; Mateiu aporește artificial distanța între el și cunoscuți, e închis și taciturn. Acestea și încă altele din suscitată schemă ar putea furniza unele explicații, sugerînd poate un fel de vindictă a zisului public „ținut la distanță”?

Adevărul e că, în ciuda afinităților ei cu arta cinematografică modernă, literatura lui Mateiu, poate tocmai din pricina acelor distanțări, rămîne rebelă ecranizării: „nu se lasă văzută” și „nu se lasă vorbită”. În sferele interferente ale literaturii și artei filmului, toate notele conținutului „literatură mateină” se situează în porțiunea divergentă.

O literatură care rămîne rebelă ecranizării!

Literatura lui Mateiu Caragiale,

zice criticul,

„nu se lasă văzută“, „nu se lasă vorbită“.

Ce spun cineasții?

„Gore Pirgu (toate citatele sînt luate aproape la întîmplare) era o lichea fără seamăn și fără pereche. Nesăratele lui glumbușlucuri de soitar obraznic îi scoaseră faima de băiat deștept, la care se adăuga — de ce, nu se știe — și aceea de băiat bun, deși bun nu era decît de rele. Acest chimită avea un suflet de henger și de cioclu. De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rîscar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsliitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Cazes“ și cherubinul caselor de întîlnire. Mi-a fost silă să cercetez mai cu de-amănuntul Țele acestei firi uscate și triste care simțea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred“. Cum să arăți cinematografic acest portret, cu ce mijloace să exprimi somptuoasa enumerare (giolar, rîscar etc.), cum să-l îmbraci și să-l porți pe Pirgu? Cum să arăți cinematografic cea dintîi intrare a eroilor la Arnotei: „Seară tristă, chiar de n-ar fi fost decît plictiseala: lui Pirgu îi pierse tot hazul, făcea acum pe „directorul“, îngheba mese de joc, trăgea locurile. Pe Pașadia îl băgă într-un pocher, pe Pantazi într-un drum-de-fier, amîndoi cu cite o femeie la dreapta și la stînga. În tăcerea ce se făcu înainte de prima lovitură, din odăile neluminate ce dădeau în largă încăpere din mijloc se auziră șoapte, risete înfundate, un suspin“; sau: „Mergînd într-o zi acolo cu Pantazi, către amiază, dădeam de o tînără, nouă necunoscută, care, cu un picior gol pe un scaun, dregea, cîntînd încet, un ciorap. La intrarea noastră, ridicînd capul, roși pînă în albul ochilor. Văzui atunci pe Pantazi, palid ca un mort, ducîndu-și mina la inimă: „Doamne, îl auzii șoptind, cum îi seamănă!“. Cum să arăți aceste imagini în așa fel încît să nu semene cu alte scheme (un tripou, o apariție insolită fermecătoare etc.) adesea strălucite, din alte filme realizate de mari maeștri ai genului? Cum să faci pe spectator să audă povestirea călătoriilor lui Pașadia sau spovedania lui Pantazi? Căci Mateiu (zis-a lorga: „Veneția nu e un oraș frumos. Frumoase sînt și altele. Veneția e un oraș unic“) nu e un scriitor mare. Mari sînt și alții. Mateiu e un scriitor unic. Evocator al trecutului, la care minuția arheologică a detaliului se îmbină cu căldura sentimentului, și poate mai înzestrat decît el, e și Odobescu, sau dacă vreți, însuși Balzac; portretist, a cărui evlavie pentru personajele iubite n-are pereche decît în veninul cu care sînt zugrăvite cele odioase, și poate mai înzestrat decît el, e și Neculce, sau, dacă vreți, însuși Victor Hugo; meșter al cuvîntului scris ei, e și Ion Luca Caragiale, sau, dacă vreți, Sadoveanu. Dar toate aceste însușiri luate laolaltă nu ne dau încă măsura unicității, a personalității nerepetabile a vraiei lui Mateiu Ion Caragiale.

Nici alte scene, aparent mai generoase cu cineastul, ca visul despre asfințitul crailor sau povestea Penei Corcodușă nu se lasă văzute: „În seara de 19 octombrie, șaptezeci și șapte, trenul mortuar cu un vagon preschimbant în paraculis arzător unde, într-o risipă de făclii și de candelă, preoți în odăjdii și cavaleri-guarzi în platose poleite privegheau racla ascunsă sub flori a eroului, a trecut prin București, oprindu-se numai cîteva clipe pentru a primi onorurile. Din mulțime se ridică un țipăt sfîșietor și o femeie căzu grămadă. Ați înțeles cine era. Cînd s-a deșteptat, a trebuit s-o lege“.

Necazul e că, în literatură, senzația estetică nu e legată de percepție. Autorul imaginilor mele rămîn eu însumi. Gara de Nord, numărul preoților și al „cavalerilor-guarzi în platose poleite“ îl pot spori sau împuțina după voie, personajele le pot orîndui cum potesc, volumul „țipătului sfîșietor“ care „se ridică“ și zgomotul femeii care „căzu grămadă“ (a se remarca minunata simetrie: „Căzu-ridică“) le pot regla după cum potesc, „...acel vals domol care era una din slăbiciunile lui Pantazi, valsul voluptuos și trist în legănarea căruia pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfîrșit, o patimă așa sfîșietoare că înșuși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință“ mi-l pot alege după plac (să fie, cum sînt mereu mai înclinat să cred, Lady Hamilton de Ionescu-Găină?) din repertoriul meu afectiv. Cum să nu le răpună forța suprareală a imaginii cinematografice pe toate „acele aburoase zîne ale văzduhului...“?

Spre deosebire de sala de cinematograf, fotoliul (sau scaunul, sau pajistea) mea de lectură mă transpun, fără nici un artificiu, în lumea artei, mă dedublez, sînt aici și aiurea totodată. Mi-a plăcut mult un pasaj: îl recitesc. N-am înțeles un pasaj: relau lectura și desfătarea începe. A sunat un telefon inoportun, curm lectura și o relau, intactă, de unde am părăsit-o, tot astfel, cum, împiedicat cîteva zile să citesc, dacă l-am lăsat un semn, cartea mă așteaptă, castă Penelopă atoeiteiertătoare. Orice lectură e un act magic; lectura lui Mateiu e o acțiune propitiatorie, iar intimitatea ce se creează între Carte și matein e pe cît de strînsă, pe atît de exclusivistă: nu îngăduie nici un tert, nici un intrus. Tălmăcirea devine rătălmăcire, sprijinul — trădare, intercesiunea — piră și mozavirie.

A fost nevoie de sute de ani ca „galaxia Gutenberg“ să-l producă pe Mateiu Ion Caragiale. Poate că o mai deplină maturizare a culturii cinematografice va produce și pe realizatorul care să ne ofere „Crail“. Îl aștept de pe acum. Voi ține deopotrivă la el și la prietenia lui.

Radu ALBALA



„...o adevărată Arnoteancă...“?



„...hoinari nepocăiți, veșnic pe drumuri...“



„...ca în puterea unei vrăji...“

„...se făcea că la o curte veche...“

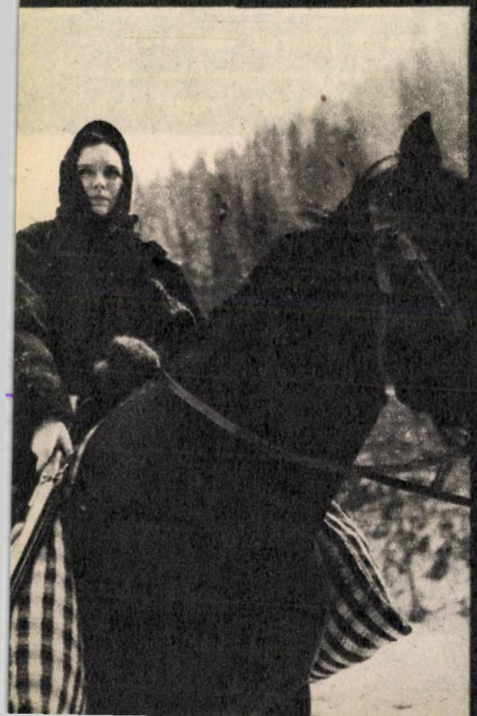


Atmosfera, tot atît de importantă ca și povestirea. *Sub pecetea tineri*, un film inspirat de literatura lui Mateiu Caragiale

Sadoveniana...

Monumentala operă sadoveniană s-a bucurat de un interes reținut din partea cinematografilor. Dacă avem câteva filme realizate după lucrări ale marelui prozator, le datorăm mai mult familiei literare decât opțiunii exprese familiei cineaștilor. Cu excepția **Baltagul**, a **Dumbrăvil minunate** și a recentului **Ochi de urs**, toate celelalte filme au pe generic, drept autor al scenariului, unul sau doi membri ai familiei Sadoveanu: Valeria și Profira Sadoveanu pentru **Mitrea Cocor** (1952), Constanțin Mitru de unul singur pentru **Întâlnire cu Lizuca** (scurt-metraj, 1964), **Vacanță tragică** (1979) și, în colaborare cu Al. Struțeanu, pentru **Neamul Șoimăreștilor** (1965), Profira Sadoveanu și Const. Mitru, cărora li se adaugă și Mircea Drăgan, pentru **Frații Jderi** (1974), Valeria Sadoveanu și Const. Mitru, plus încă o dată Mircea Drăgan, pentru **Ștefan cel Mare — Vaslui 1475** (1975). Doar doi cineaști-regizori — Mircea Mureșan (**Baltagul**, 1969) și tînărul Stere Gulea (**Ochi de urs**, 1983) abordează ca scenariști autonomi, din afara cercului familiei, opera sadoveniană.

Revelația spațiului natural:
Baltagul, cu Margarita Lozano



Un unghi din care
putem urmări
evoluția
filmului românesc
de-a lungul
a 55 de ani:
10 tentative
de ecranizare
a operelor lui
Mihail Sadoveanu

Vista debuturilor

Fără a anticipa asupra eventualelor concluzii ale acestei treceri în revistă — departe de a încerca ea însăși să întirzie asupra fiecărui film — vom observa preliminar că dacă familia literară și-a făcut datoria, pe cale filmică, față de memoria și față de opera lui Sadoveanu, familia cineaștilor e proporțional deficitară la acest capitol, chiar sub raport statistic. Sigur, dacă adunăm la un loc toate tentativele și contribuțiile de-a lungul ultimilor 30 de ani, se poate spune că 9 titluri e oarecum mult, pentru că nici un alt scriitor nu s-a bucurat de atita

atenție. Numeric, da, trebuie răspuns, deși opera sadoveniană e urlașă și ține la dispoziția cinematografilor un nesecat izvor de teme și subiecte. Cu atit mai mult, calitativ, a șaptea artă românească e departe de a putea considera că a făcut prea mult la capitolul Sadoveanu.

Debutul pe ecran al marelui scriitor s-a produs încă în timpul vieții. Dacă nu luăm în considerare ecranizarea — de altminteri pierdută și cu totul îndoielnică — a romanului „Venea o moară pe Siret” (producție „Transfilm” Rotterdam, 1929, în regia lui Martin Berger), debutul propriu-zis a avut loc în 1952, cînd noua noastră cinematografie era avidă nu numai de subiecte mari, de actualitate, dar și de nume de prestigiu cu mare rezonanță în cultura românească. Și cum Sadoveanu tocmai publicase un roman pluritematic, în care erau prezente problemele fierbinții ale zilei — formarea conștiinței noi a unui om de rînd, ireductibilul conflict de clasă dintre bogați și săraci, împroprietărirea țăranilor, alianța dintre clasa muncitoare și țărănimia muncitoare ș.a. — drumul lui spre ecran s-a deschis imediat. Marietta Sadova, regizoare de teatru și Victor Iliu (remarcabilul cineast de mai tîrziu, dar atunci un simplu începător) și-au asumat sarcina transpunerii pe ecran a scenariului care se străduia să nu scape nici una din problemele tratate în carte. Și cum cartea plătea însemnate tributuri clișeeilor, filmul nu putea face altceva.

Pînă la un punct, era și firesc. În vremea aceea, cinematograful era socotit, înainte de orice, cum observă Ecaterina Oproiu într-un studiu publicat în volumul „Cinematograful românesc contemporan” (Meridiane, 1976) — „arma de luptă”, „instrument de influențare ideologică în lupta de clasă”. Filmul făcea propagandă, dar nu ajunsese să o facă subtil, convingător, cu mijloacele artei autentice. Rigoarea se confunda cu schema. Astfel încît **Mitrea Cocor** — filmul — a împărțit soarta cărții care l-a inspirat: a fost și este socotit o încercare nereușită dintr-o etapă a căutărilor, a lipsei de experiență și, nu în ultimul rînd, a unui climat ce periclităa fiiorul inefabil, autenticitatea și subtilitatea artei.

Litera, dar și spiritul

Dacă am trecut în uitare, fără prea mari regrete un asemenea film, avem, în schimb, o strîngere de inimă cînd vorbim despre alte producții din serie, imediat următoare.

Cînd semna **Neamul Șolmăreștilor**, Mircea Drăgan era socotit un regizor cu experiență, și chiar cu oarecare reputație, căci făcuse deja **Setea** și **Lupeni '29**. În trecut fie spus, el n-a mai atins niciodată cota artistică a acestor două lucrări ale sale. Primul semn a fost tocmai **Neamul Șolmăreștilor**, film în care tentația spectaculosului exterior amendează calitatea dovedită anterior, precum nervul epic, siguranța expresiei, puterea de atmosferizare și de tensionare ideatică a mediilor abordate. Fastul decorativ și coloristic, obsesia sublinierii detaliului de epocă șocant, în locul evidențierii spiritului și liniilor generale ale acesteia. Patima marilor desfășurări de forțe și a mișcărilor vaste deplasează accentele principale ale operei literare, minimalizează conflictele și diluează caracterele. I s-a reproșat regizorului și la ora premierii că, deși în linii mari respectă litera sadoveniană, nu e la fel de fidel față de atmosfera operei, complică epica, „stricînd proporțiile evenimentelor statornicite magistral de către autor”.

Cum era și firesc, la tentativa următoare, din marele roman **Frații Jderi** scenariștii au făcut o selecție de fapte și întâmplări, încercînd a păstra tonul și atmosfera atît de specifice și atît de greu traducibile (transferabile) în altă artă decît cea a cuvîntului, în care Sadoveanu rămîne neîntrecut. Timorată de monumentalitatea operei literare și de amintirea dominatoare a maestrului, scenariștii, nereușind să topească „materialul” imens al romanului și să-l toarne în tipare noi, de scenariu, au recurs la comoda alegere de secvențe socotite ca adecvate cinematografizării și le-au legat prin artificii filimice. Procedul s-a dovedit nesatisfăcător, căci filmului îi lipsește acea încălțătură emoțională aflată în fiecare pagină a cărții. Regizorul a avut în vedere o anumite cursivitate a acțiunii, o tensionare a ei, dar „nodurile” dintre secvențe se văd de departe ca niște inestetice avertismente asupra inabilității. În ciuda experienței, cineastul lasă aici impresia fie că n-a găsit suficiente afinități cu opera sadoveniană, că i-a lipsit o veritabilă comprehensiune a „tainelor” ei, fie că s-a grăbit foarte tare. Filmul e lipsit de flor și de măreție, pentru că „încenează” florul și măreția. Eroul principal, Ștefan cel Mare, deși corect interpretat de Gheorghe Cozorici, nu-i, pe ecran, aceea extraordinară prezență pe care o cunoaștem din istorie: scenariștii n-au știut să-l creeze o partitură (deși au recurs în afara romanului și la anumite note ale scriitorului, și la sugestiile din **Vremuri de bejenie**). Și celelalte personaje se află în suferință, cu excepția cuplului Ionuț—Alexăndrel care se bucură de bune interpretări — Sebastian Papaiani și Ștefan Velnicu — actori avînd partituri ceva mai bine scrise; deși Ionuț nu-i chiar așa cum îl caracterizează Sadoveanu („N-aveai de unde-l prinde și ce-l face. Era fluture, flacăra, schimbător ca un pui de demon”), actorul i-a găsit o expresie adecvată tonului general al filmului. Încă mai aproape de caracterizarea lui Sadoveanu și-a adus personajul Ștefan Velnicu: „Era în figura cu mustăcioara bălale ceva nălniștit și nesigur...”



În căutarea lirismului: *Frații Jderi*, cu Sebastian Papaiani și Valeria Marian

Un pas înapoi, dar și cîțiva înainte

Cu **Frații Jderi**, cinematografia noastră nu și-a onorat datorile față de opera lui Sadoveanu. Mircea Drăgan, fără a-și demonstra maturitatea artistică, pe care tocmai ne așteptăm s-o atingă, ne trimite dezinvolt înapoi,

la modalitatea demonstrată în **Neamul Șolmăreștilor** pe care îl realizase cu aproape zece ani înainte.

În anul următor, el termină un alt film din aceeași serie: **Ștefan cel Mare — Vaslui 1475**, care nu e urmare la **Frații Jderi**, chiar dacă majoritatea personajelor de acolo revin, acum cu pondere sporită în acțiune. Deși car-

Portrete într-o frescă: Ștefan cel Mare — Vaslui 1475, cu Gheorghe Cozorici și Violeta Andrei



tea respectivă a lui Sadoveanu e o biografie eroică, filmul estompează acest aspect, deplasând accentul asupra unui moment de glorie națională — victoria moldovenilor lui Ștefan cel Mare în celebra bătălie de la Podul Înalt. Scenariștii au avut, de aceea, sarcina dificilă a concentrării datelor — de istorie și legendă — despre domnul Moldovei, în așa fel încât ele să răspundă sau să corespundă imaginii pe care noi, cei de azi, o avem despre acel moment. Reușita filmului în aceasta constă. Portretul fizic și spiritual al lui Ștefan cel Mare impresionează, convinge. Pe fundalul epocii, figura luminoasă a voievodului strălucește și emoționează. Actorul Gheorghe Cozorici, care și bazează jocul nu pe o dinamică exterioară (în care ușor ar fi putut cădea, fiind vorba de acțiuni atât de larg și de rapid desfășurate), ci pe una conținută, atent dozată în interior, subtil cuprinsă în gândurile și sentimentele eroului. Tot ce vedem și auzim, adică gestul scurt, hotărât, replica tăioasă, blîndețea ponderată, severitatea accentuată sînt reflexe motivate ale unei interiorități învolburate, dar care cuprinde în ea însăși și capacitatea controlului permanent, astfel încît voievodul ne apare așa cum ni-l prezintă cronica — lute la mînie, dar și capabil de a se echilibra imediat și a judeca drept oameni și situații. Socotim memorabilă această efigie a lui Ștefan realizată de cineaștii noștri, cu atât mai mult cu cît, deocamdată, termenii de comparație lipsesc.

Dar dacă filmul își asigură — prin figura centrală — un punct de rezistență în emoția spectatorului, el pierde, proporțional, prin ceea ce este în rest, adică prin contextul de epocă și prin contextul uman în care este pus eroul. Epoca este evocată vag, în dimensiuni neconvingătoare, iar oamenii care-l înconjoară pe voievod sînt — cu puține excepții — lipsiți de viață și de suport artistic. În mare parte, neajunsul vine din greșeli de distribuție, de pildă în cazul unor figuri feminine care coboară mult ștacheta valorică la care ar fi trebuit să se afle un film ca acesta. O mențiune specială, în schimb, pentru inspirata partitură muzicală semnată de Theodor Grigoriu.

Dialogul cu mitologia

Și iată, în sfîrșit, un cineașt, Mircea Mureșan, care, în 1969, lua pe cont propriu inițiativa realizării unui film după o operă a celebrului scriitor. Socotit corespondent în proză al capodoperei „Miorița”, romanul „Baltagul” e el însuși o capodoperă a prozei românești. Am zis roman, deși G. Călinescu îl refuză genul. Tot el însă îl numește „roman al mișcărilor milenare, cu intrigă antropologică” (Istoria literaturii române... ed. II, p. 559). Sever cu Sadoveanu în general și cu „Baltagul” în special (deși îl recunoaște „desăvîrșitul echilibru al expresiei”) și nu o dată „marele rafinament artistic”, criticul se îndoieste de „posibilitatea psihologică” a personajelor și de capacitatea operei de a produce emoții estetice veritabile decît doar „aceluia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice”. În

Atît cantitativ,
cît și — mai ales — calitativ,
filmul românesc e departe
de a fi făcut
prea mult la capitolul Sadoveanu



Jocul — „nadă a florilor”: *Vacanța tragică*,
cu Anda Onesa și Mircea Diaconu

schimb, îi găsește calități de „nuevă polițienească”, desfășurată în spirit țărănesc. Vitoria Lipan e socotită un Hamlet feminin care „bănulește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și cînd dovada s-a făcut, dă drumul răzbunării”.

Ca film, *Baltagul* are multe calități ținînd de profesionalitate în general, de acuratețea și semnificația imaginii și, în parte, de interpretare. Are însă destule carențe de fond, de structură filozofică și de dramaturgie cinematografică. Romanul e mereu comparat cu „Miorița”. Sadoveanu însă nu a transpus balada în proză, ci a continuat-o îmbogățind unele sensuri, amplificînd o mitologie populară ce dezvăluie adîncă filozofie despre viață și moarte a țaranului român. În timp ce în baladă eroul se resemnează în fața morții, romanul impune o atitudine

activă, justițiară. Vitoria Lipan caută adevărul în numele unei dreptăți absolute, a pămîntului și a firii; ea răz-bună uciderea soțului nu ca într-o vendeta oarecare, ci ca într-un ritual justițiar care dacă nu s-ar împlini, viața și-ar pierde sensurile cele mai intime și mai profunde.

Filmul lui Mircea Mureșan e, mai ales în partea a doua, concentrat, dramatic și are o dinamică interioară remarcabilă. O secvență foarte bine realizată cuprinde momentul luminării Vitoriei asupra soartei tragice a soțului ei. La biserică, după rugăciune, ea are viziunea uciderii mîșelești a lui Lipan. Un montaj ingenios și alert alternează fresce cărora li se încorporează gânduri ale eroinei. Nicu Stan, autorul imaginii, are apoi meritul de a fi pus în valoare frumuseți ale naturii moldovene din munții Dornei, pe care însă nu a reușit să le circumscrie —

cum ar fi fost, cred, necesar — unei mai pronunțate viziuni mitologice. Participarea naturii la dramatismul și la descifrarea sensurilor acțiunilor omeneste — ca în romanul lui Sadoveanu sau în balada „Miorița” — nu a stat în atenția autorului imaginii sau, dacă a stat, intenția nu l-a reușit.

Poeta Nina Cassian îi reproșă regizorului, într-o succintă cronică, ezitarea în stabilirea concepției și ratarea „fluxului psihologic” și a revelației artistice a ansamblului, de dragul unui flux tehnologic. Cu toate acestea, filmul lui Mircea Mureșan e superior tuturor celor realizate, până la cea dată, după opere de Mihail Sadoveanu.

rit, să contureze, din linii sigure, caractere și, peste toate, să instaureze un fior tragic autentic; toate acestea — fără a neglija peisajul de o frumusețe sălbatică, ba chiar aducându-l în prim plan, drept cadru și context definitoriu, pentru personaje. Integrarea omului în peisaj are un specific aparte în afara căruia nu am putea descifra sensurile dramei. Spre deosebire de un film anterior precum *Zidul*, Constantin Vaeni schimbă, aici, unghiul din care își privește personajele. Dacă în *Zidul* sonda pe zone restrânse profunzimea psihologică a personajului central, aici contextul natural îi impune cu prioritate descrierea

ideile lui au prins deja rădăcini în conștiințe. Fiorul tragic apare, deci, ca dimensiune specifică operei filmice a lui Constantin Vaeni, fapt ce particularizează, printre altele, creația sa în contextul cinematografiei noastre.

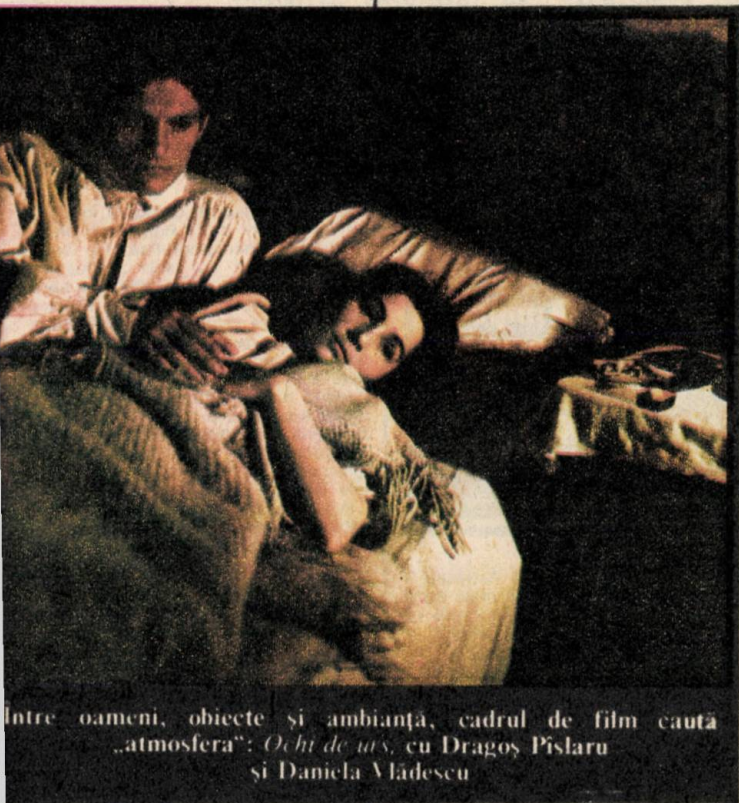
Intîlnirea cu fantasticul

Un alt regizor din generația tinăra, Stere Gulea, abordează curajos — și el de unul singur, ca și Mircea Mureșan — opera lui Sadoveanu. *Ochi de urs* e ecranizarea nuvelei cu același titlu — o compoziție cinematografică de un rafinat echilibru în care obsesia eroului e potențată de cadrul natural fascinant de frumos și de activ. Cineva zicea că personajul central, pădurarul Culi, e strivit nu numai de drama lui interioară, ci și de imensitatea și frumusețea cosmică. Nouă ni se pare că, dimpotrivă, omul și natura se află într-o conjuncție fericită, se întregesc reciproc și și potențează dramele. Marea frumusețe peisagistică, vastitățile spațiale — excepțional filmate de Florin Mihăilescu — rezonază în filinta adînc frîmțită a eroului; existența lui umple de sens cosmosul, drama lui interioară în-carcă de fior tainic întreaga natură. Nu sîntem de acord nici cu ideea — afirmată în unele cronici — a așa-zisel „surdinării” a morții femeii iubite. Moartea acesteia se produce în imensitatea albă a naturii, cu care bărbatul luptă disperat s-o învingă; e larnă cumpănită, e viscol și drum rău, se petrec întîmplări potrivnice; învins, bărbatul se revoltă, aruncă toporișca împotriva cerului nedrept.

Regizorul a înțeles și a știut să surprindă în imagine și în tonalitatea filmului său nu numai fabulosul și miticul atît de iscusit dezvoltate în pagina literară, ci și acea dimensiune subterană a existenței umane pe care o sublinia Al. Paleologu: „...ursul atrage (...) în zone infernale, prin coborîrea în infernul interior, ca un blestem de care Culi Ursaki se va elibera împușcîndu-l pe urs, într-un fel dublul său”. Împlinirea de eresuri și superstiții privind deochiul urcă povestirea într-un plan fantastic și filmul lui Gulea urmează cu abilitate acest drum, surprinzînd supranaturalul ce se insinuează în logica vieții reale. O stare de fantastic echivoc — observă Cv.S. Crohmălniceanu — e întreținută la marginea explicației realiste a întîmplărilor. N-am fi însă de acord cu observația criticului privind lipsa gradității tensiunii dramatice și bascularea filmului spre o explicație psihologică, realistă (un caz de obsesie halucinatorie). Credem că regizorul a reușit să se mențină aproape de pagina sadoveniană în privința echivocului și a valorii misterului. Chiar dacă el a extins narațiunea, îmbogățind-o cu sugestii din *Demonul tîneret*, *Hanul Ancuței*, *Bulboana lui Vălnas*, specificul și vraja povestirii titulare au fost păstrate.

Ochi de urs este cel mai bun film realizat după o lucrare a lui Mihail Sadoveanu; împreună cu *Vacanță tragică*, el a produs o deschidere promițătoare spre o interpretare cinematografică superioară, modernă a literaturii sadoveniene.

Ștefan OPREA



Între oameni, obiecte și ambianță, cadrul de film caută „atmosfera”: *Ochi de urs*, cu Dragoș Pîslaru și Daniela Mădărescu

veanu. El reușește să concretizeze satisfăcător, în imagine și mișcare, o filozofie ancorată în adîncul miturilor.

Peisajul ca fundal mitic și social

Dar iată că revine Constantin Mitru în postura de scenarist. *Vacanță tragică* are la bază „Nada florilor”, folosind totodată și alte povestiri sadoveniene. Acțiunea se petrece într-un ostrov din apropierea Fălticeniului, la sfîrșitul secolului trecut, în preajma răcoalelor tărănești din 1888, în plină epocă a afirmării cercurilor socialiste. De data aceasta, Constantin Mitru a avut șansa întîlnirii cu un regizor stăpîn pe mijloacele filmului modern, un regizor care a știut să depășească faprica bogată a scenariului și să desprindă semnificații, să tensioneze ideile, să sugereze stări de spli-

omului în peisaj, procesul formării unei conștiințe, în context cu noile idei ale epocii, urmînd abia în plan secundar.

Vacanță tragică nu are personaje puternice, dar el reușește să creeze o bună atmosferă de epocă, mai ales în secvențele ce surprind tîrgul Fălticeniului, atmosfera în care circula decisiile noile ideilor politice, epoca în care apar mugurii activității revoluționare; activiștii socialiști întreprind acțiuni îndrăznețe, sînt rostite numele lui Marx și Engels, e pomenit „Contemporanul”, e amintit Nădejde, se flutură cu curaj un stîndard nou, al dreptății sociale, se conturează conflicte dure între activiștii socialiști și poliție, conflicte cu finaluri tragice. Filmul oferă, așadar, o imagine sugestivă a stărilor politice de la sfîrșitul secolului trecut. Ca și în precedentele producții ale regizorului — *Buzduganul cu trei peceți* sau *Zidul* — eroul filmului moare, dar

inedite

Camil Petrescu la Cinecittà

„Problema filmului românesc e condiționată de prezența unui regizor cu experiență, de formarea artiștilor cu educație specială pentru jocul în fața obiectivului și de utilizarea mediului, decorului și atmosferei autohtone...”

Camil Petrescu, 1926

Pe plicul în care era păstrată această fotografie, în arhiva lui Camil Petrescu scria doar „la Cinecittà” fără dată sau alte explicații. Dar pe șaportul scriitorului, pe care aflăm vizele din octombrie și noiembrie 1942 pentru călătoria în Italia (cu trecerea prin Ungaria, Slovacia, Germania) fixează la aceste luni una dintre multele sale încercări de a stabili contacte cu cineștii din alte țări.

Știut este că a existat o corespondență cu Vittorio de Sica (pe atunci doar actor aspirant la regie), pentru turnarea unui film *Ștefan cel Mare*, pe un scenariu al scriitorului român, știut este că a mai încercat să-l contacteze și pe Jean Gabin, Raimu, Marcel Pagnol și alții tot în vederea unor colaborări.

Vizita la Cinecittà se înscrie în aceeași ordine de idei. Ziarul „Rampa” din 8 noiembrie 1942 ne dă detalii despre călătoria în Italia: „Plecă pentru două săptămâni ca să ia contact cu cercurile teatrale și cinematogra-

**Camil Petrescu
încearcă să impună
la Roma
un scenariu
despre
Ștefan cel Mare**

fice din Roma, d. Camil Petrescu a fost reținut la Roma mai mult de o lună. Cauza acestei întârzieri este că d. Camil Petrescu a fost solicitat la Roma să scrie câteva scenarii. Cel dintâi dintre aceste scenarii, al cărui personaj principal este Ștefan cel Mare, a produs o extraordinară im-

presie, nu numai în cercurile intelectualilor români de la Roma, dar chiar în lumea cinematografică (la acea dată scenariul era deja tradus în limba italiană — n.n.). Sînt în curs tratative pentru înscenarea acestui film, menit să reprezinte străinătății o imagine de neuitat a lui Ștefan cel Mare în condiții maxime de artă... Dl. Liviu Rebreanu a subliniat îndeosebi meritul acestui film istoric, care, spune d-sa, aduce pentru prima oară în scenă și altceva decît veșnicele conspirații ale boierilor împotriva voievodului ca în aproape toate pieșele istorice de pînă acum”.

Proiectele de colaborare n-au prins viață și din călătoria în Italia ne-au rămas doar cîteva notații ale autorului, cîteva ecouri în presă și această imagine în care distingem, în mijlocul fotografiei, silueta nu prea înaltă în stat a scriitorului, îmbrăcat în haine deschise, al doilea în dreapta sa fiind Liviu Rebreanu.

Florica ICHIM

**O lună în lumea cineaștilor:
Liviu Rebreanu și Camil Petrescu
onorați ca oaspeți
în cetatea filmului italian**



Povești și filme din Țara de piatră



Radiografia
dilatată
a durerii:
Nunta de piatră,
cu Leopoldina
Bălănuță



Ecranizarea-traducere, trădare sau altceva?

Cuvîntul zurbagiu, care s-a fofiat în polemica asupra raportului literatură-film, e „trădare”. Nicolae Manolescu declara (Almanahul „Cinema” 1982): „Nu cred în ecranizări, dacă prin ecranizări se înțelege transpunerea unei opere literare pe ecran. Cu alte cuvinte, un fel de traduceri”. Și mai departe, condeiul său ascuțit ținea înima falsului idol: „Mai ales că se observă ușor că filmele făcute la noi după romane păcătuiesc aproape fără excepție, înainte de orice, prin neînțelegerea romanului respectiv”. Mai conciliator, Laurențiu Ulici găsea o „mutare în plic”, pe spinarea unei docile și neînsemnate prepoziții: „Filme inspirate de literatură”. În loc de „filme inspirate din literatură”, conchizînd că „într-o ecranizare, regizorul este, vrînd-nevrînd, și critic literar”. În replică, Dana Dumitriu preciza: „o ecranizare vine să concureze filmul interior creat de fiecare dintre noi în momentul lecturii”. De aceea... „nici ilustrație, nici pretext — o lectură originală”.

Un clasic ardelean, original, creator re-citit cinematografic este Ion Agârbiceanu, cel pe care Călinescu îl aprecia „pentru tactul desăvîrșit cu care știe să facă operă educativă, absorbînd teza morală în fapte... făcînd simpatică virtutea”. Nuvelele marelui povestitor au stîrnit muzele a trei regizori: Mircea Verolui, Dan Pîța și, la distanță de aproape un deceniu, Nicolae Mărgineanu. Trei personalități distincte, trei „trădări” excelente, trei lecturi diferite problematic și stilistice.

Un scriitor
care știa
„să facă simpatică
virtutea”:
Ion Agârbiceanu,
față în față
cu virtuțile
cinematografului

„O podoabă a literaturii”,
dar și a cinematografiei
noastre: **Fefealeaga**

Spațiul literar

„Adevărată podoabă a literaturii noastre”, cum o numea Eugen Lovinescu, „Fefealeaga” are profunzimea unei tragedii antice. O fatalitate plutește deasupra unor răbdători oameni nevoiași. Maria Dinulul, alias Fefealeaga, va fi avut în tinerețea ei „o inimă care să fi tresărit vreodată de-o căldură mai tainică”, dar odată înhamată la roata sorții, s-a împietrit în umbra destinului său. Stoicism, nu resemnare. Putere, nu slăbiciune. Cei cinci copii „slăbuți, jigăriți, cu obraji

scorțoși”, au marcat timpul Fefealeagii prin cinci cruci, lăsate în umbra mormîntului tatălui lor. Așa s-a trezit femeia spoliată de singurul ei țel: „să se frămînte săptămînă de săptămînă, că duminica pe bănuții căpătați să cumpere bucate și legume pentru casă”. Bătăie de metronom-drumul sisific al femeii peste Dealul Băilor. 5-6 corvezi zilnice vreme de 40-45 de ani, „adică pentru ce mai este omul în lume?”, se întreabă amar Fefealeaga. Însingurarea ei nu este rodul unei misoginii, ci al interacției din ce în ce mai slabe cu un mediu social stigmatizat psihologic de avarie și egoism, de „duhul aurului”, un rău social înghețat într-un primitivism dureros. O mamă izolată de semenii, asistînd neputincioasă la dispariția propriilor ei vîrstare. Singurul „prieten”, singurul sprijin, Bator, bătrînul cal alb, „cu capul cît o soiniță, cu pleoapele lăsate peste două rîni ce închipuiau ochii”. Moartea Păunțel, fata nenunțată, rupe o ultimă verigă. Vînzarea calului semnifică dizolvarea sensului vital. Dincolo de ultima ei datorie, un imens vid.

Spațiul filmic

Tinărul debutant din 1973, Mircea Verolui se apropie cu „o cuvințioasă îndrăzneală” de navelă, realizînd prima și a treia parte din două filme împărțite în patru: *Nunta de piatră* (Fefealeaga și La o nuntă) și *Duhul aurului* (Mirza și Lada). Pentru Fefealeaga, regizorul compune un „spațiu” filmic consonant celui literar. Ritm excelent, măsurînd durate de timp interior, lentoare ce condensează obo-

seala repetabilei corvezi, devitalizarea implacabilă, alunecarea în împietrire. O „geografie” vizualizată strîns, metaforic, percutant, emoțional: gospodăria izolată a Fefelegăi, copleșită de umbra stîncii, de frigul mineralului, lacul viclean, pădurea mută, micul ci-mitir legat de ogradă, ca o extensie a dragostei materne scursă sub gîle, exploatarea auriferă cu infernala ei vîrtelnită, satul mortificat, populat de figuri strîmbe, străine. Extraordinara melopee compusă de Dorin Liviu Zaharia — un comentariu al durerii, al presentimentului tragic. Imagine alb-negru epurată, fără treceri, fără griuri, ca o cădere a luminii în întunericul nefinitei.

Interpreta

Cu ochi sigur, Verolui alege interpreta principală, pe marea actriță Leopoldina Bălanuță (tragediana modernă din familia Ireniei Papas). Fefe-leaga ei este unică, inconfundabilă: o stîncă tocită de vînturi și ploai, din care curge izvorul cald al dragostei de mamă. Completare a cizmilor uscate, zbîrcite parcă direct pe picior, două mînuși mari, zdrențuite filfii în mîinile femeii, rîni simbolice ale atîtor ani de istov. Regizorul contractă partea expozitivă, rezumă istoria eroinei, relațiile ei cu lumea exterioară. El propune radiografia dilatată a durerii mute.

Operatorul

În „complicitate” artistică deplină cu operatorul Iosif Demian, Verolui caută unghiuri curajoase de filmare, extinde universul obiectelor semnifi-cante din cadru: leagănul trist al fetei, pendularea între cer și pămînt, păpușa țepăna tirită de copilă, într-o joacă stranie. Regizorul nu „povestește” Fefe-leaga, ci filmează sufletul dispărut în durere al unui om, al unei mame. El comunică o stare paroxistică de suferință omenească. Pelicula transformă vizual, printr-un efect de lupă, spațiul psihologic al nevelei. Un film Mircea Verolui, re-creind copleșitor „Fefelega”.

Recitirea modernă a unei povestiri clasice: La o nuntă

Temperament artistic „nonconformist”, animat de plăcerea și orgoliul de a filma, Dan Pița atacă, la ora debutului său, o partitură Agărbiceanu relativ modestă, cu intenția „rediscu-tării” materialului literar, a reformulării lui, eliberate de canoanele „ecrani-zării”.

Povestirea romantică a scriitorului

„La o nuntă” este o povestire simplă, un crochiu care îi inspiră regizo-rului numai linia dinamică, principală, a filmului. Mihai Codrea, gospodar de frunte, hotărâște să-și mărite fata — „o șopîrlă de copilă, de să-ți scape printre degete ca un pește luciu” care „băgase dracii în mulți feciori”. Alesul tatălui (poveste veche) — tînar de neam instărit. Alesul sorții și al Linu-tei — ceterașul Nicodim, cel pe care fata „părea că-l știe de un veac” (re-verberație misterioasă a predestinării topite în lumina dragostei fulgeră-toare?). O intersecție romantică de drumuri. Cei doi îndrăgostiți fug în lume, în timp ce trista „nuntă de piatră”, spartă prin curajul tinerilor, își urmează abulic cursul. Nimic cinema-tografic la prima vedere! Regizorul însă „simte” încărcătura tragică a lo-cului și rescrie povestirea: mai amplu, mai profund, mai semnificativ. Lecturi conexe din opera lui Agărbiceanu, bine cîntărite, organic racordate, îi sugerează cineastului construirea unui plan (romantic) al călătoriei cu rol expozitiv. Margini de pădure fere-cate în tăceri grele, fulgerate de istorii despre comori ascunse, semne prevestitoare: calul alb aducător de nenoroc. Sub aripa întîmplării, a acci-dentului, se petrece o însoțire ciu-dată: ceterașul ambulant, un fecior înalt, frumos ca o cadră, melancolic, fragil, fire de artist, își găsește un to-varăș — pe soldatul dezertor, ridicat spontan la gradul de artist-toboșar.

scund, inocent, numai mirări, agitat, sufietist. Acest „Vasilache” tragic, in-venție decisivă în structura filmului, este un contrapunct șoc al perechii ce se îndreaptă cu speranța „cîștigu-lui” spre o nuntă bogată.

„Dezlănțuirea analitică” a regizorului

Dan Pița se dezlănțuie în descriția grotescă a panopticismului social, a alaiului nunții. Mirele înclîțfat, placid, stătut și bosumflat, fiancat de rude și nuntași sluți, strîmbi, burtoși, greoi ca niște insecte, îmbrăcați în rochii cu bogate și triste dantele și postavuri țepene, cu viața scursă în lăzile flă-minde de săculeții de aur. O ceată urîtă: nunta fiului de bogățani. Tinăra mireasă, cu ochi negri, frumoși, re-semnată într-o tristete nepereche. Convoitul tăie bolovănos trupul satu-lui, sub comentariul cinematografic flagelant al regizorului: găina cotco-dăcînd cam sceptic, în fruntea alaiu-lui, birna din ochii mirelui, dărîmarea stivei de scaune, mîini înmănușate dorind bucăți de friptură, ceremonii primitive... Și în vîrtejul funambulesc al nunții, se consumă două eveni-mente filmate extraordinar. Sub un cer orb, spintecat de o lună — sece-ră-înțoarsă, doi tineri îndrăgostiți își iau zborul, în timp ce în curtea dos-nică, în clișă, se petrece o crimă aber-rantă: norul negru al insectelor ani-malice înecate în mîncare, băutura și poftă de singe, al „nuntașilor”, zdro-bește viața inocentului toboșar, jertfă tragică a prieteniei. O idee literară ex-ploatată filmic într-un univers atroce, dezumanizat.

Aceiași colaboratori, o nouă partitură și un nou interpret

Bogățanii „Țării de piatră”, cei ce se bucurau la bănuțul Fefelegăi, sînt totuna cu ucigașii nevinovatului toboșar. Fatalitatea abstractă a filmului lui Verolui devine o „fatalitate” execu-to-rie, prin nuntașii criminali. Muzica sa-vant-simplă a lui Dorin Liviu Zaharia desenează o acoladă tragică peste această lume, în timp ce Iosif Demian găsește resurse noi pentru a filma această lume în mișcare somnambu-lică, din altă perspectivă, cu o altă predispoziție, dar cu același har.

Portretizările antologice ale peli-culei consfințeau talentul lui Dan Pița de a colabora cu actori profesioniști și amatori. Debutul pe ecran al celui care, de la rolul toboșarului, anunța o vocație unică pentru film — Mircea Diaconu (amestecînd comicul cu tra-gicul, spontaneitatea cu elaborarea minuțioasă, voioșia cu tristețea, subli-mate într-o naturală fermecătoare) — era încadrat de o întreagă galerie de „secundari”, marcați cu precizie.

Dan Pița re-citea povestirea lui Agărbiceanu, creînd polifonic dimen-siunea ludică a trisei „Țării de piatră”, moștenire culturală pentru posteritate.

Temeratul salt de la melodramă la epopee: Întoarcerea din Iad

Novela lui Agărbiceanu „Jandar-mul” se desfășura într-un spațiu etno-

Amestecînd comicul cu tragicul: schițele *La o nuntă* și *Lada*, respectiv cu Mircea Diaconu și Lucia Boga



grafic și istoric bine conturat: un sat maramureșan atins de umbra neagră a primului război mondial.

Etnografia nuvelei

Un univers închis, macerat de superstiții, îmbibat de credințe și prejudecăți. Univers pirjolit prin reînnoirea fostului jandarm, Dumitru Bogdan, figură enigmatică și malefică, ce aprinde dragostea pătimașă a Veronicăi, tinăra nevastă. Soțul ei moare, otrăvit din imprudență cu ciuperci. Veronica va traversa Golgota ispășirii iubirii sale vinovate, biciuită de oprobiul consătenilor, roasă de gelozia pentru Cătarina (soția legitimă a jandarmului), biciuită de vedenii și griji pentru cel plecat pe front. (Melo)-dramă sentimentală, încheiată prin sinuciderea „strigoiului” cu mințile pierdute în casa părăsită și, totodată, prin reintegrarea eroinei în viața normală a unei noi gospodării.

În filmul *Întoarcerea din iad*, gândit de Nicolae Mărgineanu, asistăm la re-construirea pe verticală a lumii „Jandarmului”. Iadul dezlănțuit în sufletul Veronicăi se extinde prin iadul înfricoșător al războiului. Războiul în care nu individul, ci însăși condiția umană este umilită, anulată, confruntat, spre deosebire de Mircea Verolui și Dan Pița, cu cerințele și dificultățile lung metrajului, Mărgineanu încearcă o nouă orchestrare a destinelor celor patru eroi ai lui Agârbiceanu.

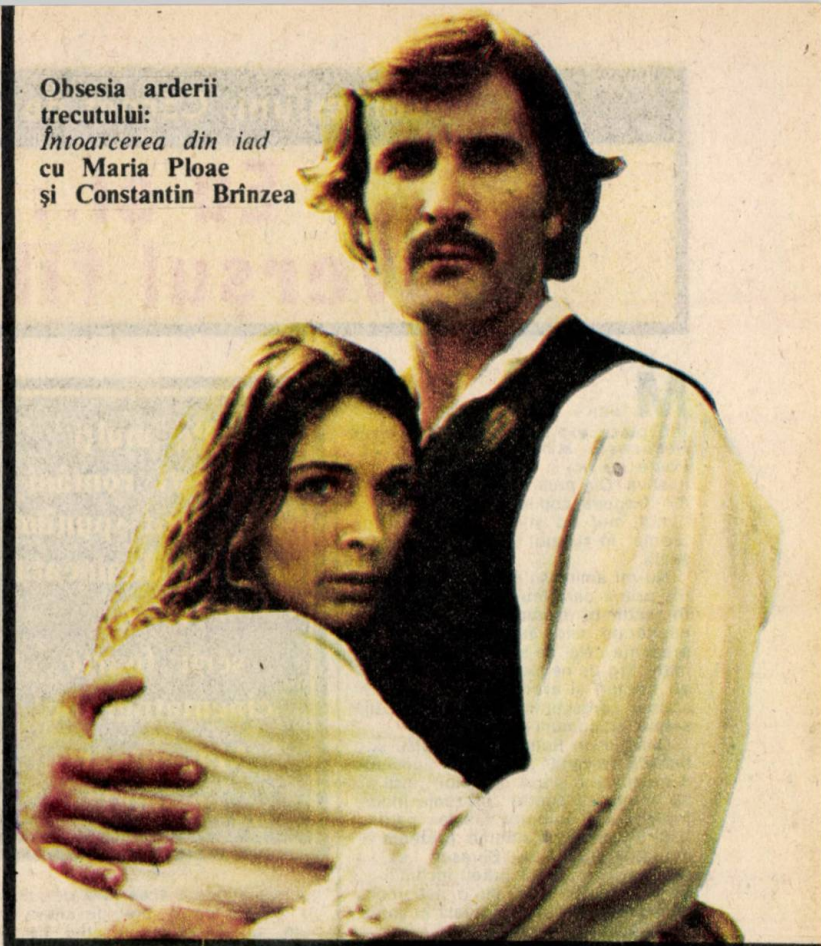
Arhitectura lung metrajului

Mitru, reîntors cu gândul „arderii” trecutului său sumbru, își leapădă în focul devorator numai hainele. Negura din suflet rămâne pecetluită. Mitru, învingătorul orgolios, rece ca lama săbiilor, pe care le iubeste mai presus de orice, ia în posesie averea și destinele a două femei, fie sub puterea cununiilor, fie sub puterea întunericii nopții: Mitru, cel care se amuză cinic de răfuiala rivalelor, Mitru-comandantul neomenos, reluându-și obiceiurile de jandarm. Drumul trecerii prin moarte, alături de Ion „dușmanul” său și salvatorul său, va fi lung. Un drum greu al autocunoașterii, dominat, obsesiv, de jertfa ortacului său. Cu ochi întors în sine, eroul va încerca să-și regăsească drumul și sufletul. Sfârșitul lui Mitru va constă în arderea spectrului demonic al fostei sale identități.

Destinul lui Ion Roșu se împletește nobil și tragic cu cel al fostului jandarm. Umilit ca soț, își mochește răz bunarea, dar o uită în clipa în care omul care dezlănțuise iadul în casa lui, cade victimă. Se petrece, în pericolul lor, un transfer generos de omenie, curmată prin moartea oarbă a celui bun.

Personajul Veronicăi rămâne credincios eroinei nuvelei, drama ei devenind mai limpede, prin scoaterea de sub incidența întâmplării, a inconștientului. Zădarnic se apără în spațiile porții Focul reaprins în sufletul ei o aruncă în vîltoarea „boli” de dragoste, a neliniștii și a așteptării. Noaptea întâlnirii cu Mitru îi va releva inutilitatea păcatului plătit atât de scump. Trezită după „lingoare”, eliberată de coșmar, Veronica renaște. Tonică, necesară, roșcata Cătarina, cel de-al patrulea personaj, e un amestec de răsfăț, sfilăd copilariească, feminitate provocatoare, zburdălnicie și ma-

Obsesia arderei trecutului: *Întoarcerea din iad* cu Maria Ploae și Constantin Brînzea



turizare grăbită, după experiența căsătoriei cu Mitru. Vitalitatea, organicitatea ei transformă în joc rivalitatea femeiască. Refuză „strigoii” adevărați sau imaginați și, în scena jucăușă a strînsului căpței, cu umor și inteligență, cere tineretii dreptul ei. Dreptul de-a o lua din nou, de la capăt, curată, veselă. Casa jandarmului arde sub ochii îngroziți ai sătenilor din Virtopi, sporind misterul nopții și magia locului. Foc izbăvitor prin care satul, entitate moral-spirituală, își reface unitatea. Mitru, cel ce a călcat trufas uliță, tăiată în trupul său, amenințându-și credința, omenia, datina, dispare. Incendiul purificator va lăsa în urma lui o cicatrice și... o legendă.

Regizorul ca dirijor

Regizorul Nicolae Mărgineanu și-a selecționat inspirat toți colaboratorii. Laconismul dialogurilor scrise de Petre Sălcudeanu se conjugă cu stilul eliptic al secvențelor, cu sugestia cinematografică. Operatorul Vlad Pănescu, „ochiul sensibil” al echipei va „scrie” cu mare inspirație și profesionalitate, în imagini, acea cronică copleșitoare a frontului, incendiind ecranul, dar și scenele de acasă (năvălirea bivoliilor prevestitori ai întunericii, scaldă, drumurile lui Mitru). Cvarțetul „principallor”, inspirat ales, este condus cu măiestrie de regizor. Frumusețea Marii Ploae, fragilă și

puternică, lirică și dramatică, comunică nuanțat zbaterea, tensiunea, tristețea, născute din iadul sufletesc, într-un „vibrato” delicat, dar ferm. Ana Ciorte (o revelație) este o vioară sprintară căreia îi convine de minune și registrul grav. Violoncelul lui Remus Mărgineanu sună limpede, nobil, în tema sacrificiului. Tinărul Constantin Brînzea, rol de mare forță, o demonstrație de talent. Excelentă, muzica lui Cornel Țăranu!

Nicolae Mărgineanu tentează epopeea tragicului generalizat al războiului și se înscrie astfel într-o modalitate evident diferită de ale lui Dan Pița și Mircea Verolui. Indiferent de modul cum apreciem forța expresivă, stilul inconfundabil al fiecăruia și gradul lui de coerență, un element este comun, în aceste „priviri” asupra lumii eroilor lui Agârbiceanu. Este valoarea culturală a celor trei universuri „vizualizate”.

A fost trădată litera marelui povestitor ardelean? Poate. Dar e o trădare creatoare de noi dimensiuni: poemul tragic al Fefelegăi, balada crîncenă a Toboșarului, epopeea întoarcerii din iadul (exterior și interior) al eroilor. Parafrazînd pe G. Călinescu, admirăm talentul cineastilor de a face „operă educativă”, absorbînd ideile morale ale literaturii, făcînd „simpatice virtu-tea” celei de a șaptea arte.

Mădălina STĂNESCU

Eu și... universul filmului

Mănincă film cu pâine! Imi place expresia. Mi se potrivește. Recunosc. Măninc film cu pâine. Poate de aici și suferințele mele... digestive. Din prea multe emoții. Și încă din fragedă copilărie. Cine crede că filmul mut nu stărnise nici un ecou „sonic” în sufletul spectatorilor, se înșală.

Nu-mi amintesc când am intrat pentru prima oară într-o sală de cinema. În schimb, memoria îmi păstrează nealterate mici amănunte legate de prezența celei de-a șaptea arte în Roman, țirg de negustori și meșteșugari, de doctori și avocați puși cu toții în slujba „prosperității” plugărimii din satele și comunele megieșe.

Desigur, în Roman mai existau și o fabrică de zahăr și una de... luminări, o moară și o presă de „oloi”. Inșă nu țin minte ca aceste „prezențe industriale” să fi tulburat liniștea patriarhală a țărilor. În schimb, prezența cinematografului lui Barasch, da, o tulbura. Nici nu vă puteți închipui cu ce anume. Ei bine, cu o nenorocită de sonerie electrică montată în stradă — și nu pe una oarecare, a urbei, ci chiar Strada Mare — și care, când prindea să sune, apoi răsună în tot țirgul, vestind romașcanilor că el, Barasch, a mai făcut rost de un film.

Și astăzi, când aud o sonerie țirind ceva mai îndelung... „salivez”, mă pomenesesc brusc în universul cinematografic al copilăriei. Dacă stau bine și mă gîndesc, acest Barasch trebuie să fi fost ori un temerar, ori poate un disperat. Sala lui nu era decît o locuință tip vagon, ca mai toate locuințele de pe Strada Mare — „sectorul comercial”. Întrai în primul „vagon” și dacă îți continuai „aventura”, nime-reai într-o ogradă, iar de acolo într-o altă stradă. Barasch se imprumutase cu bani de la nu știu care bancă, transformase „vagoanele” într-un cinema, dotindu-l cu scaune, cu o cabină de proiecție și un ecran, de fapt o pinză înădătită din bucăți ascunzînd o ușă. De pian, nici pomeneală.

Toate acestea se petreceau în anii '28—'30... De aceea îmi pare că Barasch trebuie să fi fost un om de afaceri temerar.

Să revin înșă la faimoasa sonerie. Când o auzeam zbîrnînd, nu-mi mai ațiam locul. „Barasch a adus un film!” Și făceam pe dracu-n patru să-i văd. Singur sau însoțit de părinți. Nu mă teme-am de întunericul care se prăvelea peste noi apăsător. Momentul ăsta unic, de trecere de la realitate la irealitate universului de pe ecran, mă găsea mai întotdeauna cu fața spre cele două pătratele luminate ale cabinei de proiecție: dintr-una din ele iz-

„Pe mulți
cinești români
i-am auzit spunînd:
— Dar dumneata
H. Z.,
scrii foarte
cinematografic!
Măgulitoare
cuvinte!”

bucnea deodată acea rază de lumină ce fixa pe pinză, preț de cîteva minute, un dreptunghi-spațiu de acțiune al filmului... Acolo, după ce aparatul se încingea, răsăreau ca prin minune eroii mei preferați — Pat și Patașon — ținîndu-se de mină. Veneau de undeva din adîncul sălii, pentru a nu ajunge să coboare nicio-dată în întunericul sălii. Pat — înalt, suplu, îmbrăcat într-un costum strîmt și scurt, cu o mustată menită să-i mascheze inocența. Patașon — scund, rotofei, clipind des din pleoape, parcă a sfîcîlune...

Aș minți dacă m-aș apuca să consemnez aici filme și actori din perioada filmului mut. Vă asigur că am văzut multe filme, înșă cele cu Pat și Patașon mi-au rămas de-a pururi în memorie.

Uneori, Barasch întregea bucuria vizionării, introducînd în sală un scripcar. Muzicantul cînta ce-i trecea prin cap, urmărind și el acțiunea de pe ecran. Aventura cinematografică devenea astfel și mai fantastică. Al-teori înșă, tot patronul sălii era cel care ne pedepsea cuimplit. Nu rareori, după cel de-al doilea sau al treilea act, întrerupea vizionarea, aprinzînd în sală luminile. Intervenea astfel o pauză în timpul căreia asupra patronului se abăteau blîndele drăcuiele ale romașcanilor. Blînde, căci stratagema „cineastului” fusese demult dejucată. Filmele i se expediau de la București contra ramburs, dar marele „om de afaceri” nu dispunea întotdeauna de bani să ridice de la gară toată pelicula. Și atunci omul acontă două acte, le ridica, vestea filmul, vindea

bilete și cu banii adunați se repezea la gară cu o trăsură, să ridice celelalte acte...

Uneori, romașcanii din sală, după o lungă așteptare, înțelegeau că Barasch n-a prea făcut rost de banii necesari achitării rambursului și că, un timp, nu va mai fi văzut.

Barasch nu s-a îmbogățit așa cum, probabil, spera. A falimentat în spiritul epocii: într-o noapte, în cabina de proiecție a izbucnit un incendiu.

În anii copilăriei, prezența operatorului în cabina de proiecție mi se părea a fi factorul decisiv în împlinirea artei cinematografice. De aceea, în jocurile mele, mă vedeam operator. Am pus chiar la punct, dintr-o cutie de carton, un ingenios aparat de proiecție. Făcusem rost de un „film”, apoi de o „sală”, în întunericul unei cămări pentru lemne. Pentru a-mi prezenta invenția, mai aveam nevoie de cel puțin un spectator. L-am găsit. Spectatorul — o fetiță de vîrsta mea, pe nume Cocuța, a acceptat invitația. S-a așezat cuminte pe un butuc, fixîndu-și ochii pe „ecran”, iar eu cu „invenția” mea, m-am fixat chiar în spatele ei și i-am dat drumul... Cum „aparatul” era „conectat” la flacăra unei luminări, de emoție, am apropiat-o prea mult de peliculă: experimentul s-a transformat fulgerător într-o pâlălaie și numai printr-o minune părul iubitei mele a scăpat nevătămat... În schimb, s-a mistuit în fiăcări brevetul unui mare inventator.

Filmul sonor m-a prins tot în Ro-

Cînd vorbele sînt inutile
(Constantin Diplan, în unicul
film — deocamdată — cu un
scenariu de Haralamb Zîncă)



man, dar nu la Barasch, ci la modernul cinematograful al lui Cobzaru. Creg că aveam pe atunci opt sau nouă ani. Un om cu bani și inițiativă transformase sala de bal a unui hotel cu două sau trei etaje de pe Strada Mare într-una de cinema. Primul film? **Sony-Boy** cu Al. Johnson. L-am urmărit fascinat, cu gura căscată. Totuși, nu filmul sonor ca atare m-a uluit și impresionat, ci faptul că într-un timp relativ scurt mai toți româșanii fredonau melodia ce ieșea din peliculă ca dintr-o placă de patefon și încercau chiar să imite gesturile memorabile ale cântăreț american. Cel de-al doilea film sonor, bine stratificat în memoria mea, povestea destinul tragic al unui aviator care iubea cu patimă o frumoasă pe numele de Jeanine. Film de dragoste, de război, cu lupte aeriene ce-ți tăiau răsuflarea. De reținut că și filmul ăsta a lăsat în urmă o melodie fredonată multă vreme de româșani. Cine oare o fi născocit cuvintele cîntecului: „Jeanine, Jeanine, pe ce drum apuci?” Melodia era duioasă, pe potriva moldovenilor sentimentali.

Al treilea film sonor văzut în copilărie a fost cel care mi-a „dăruit” și prima noapte de coșmar. Iată, pînă și titlul îl țin minte — **Spectrul verde**. Film de groază, conceput exclusiv pe efectul unor sunete menite să-i înspăimînte pe spectatori. Închipuiți-vă o fantomă cu un picior... de lemn! Și care fantomă se desprindea din bezna — normal — a unui castel, pentru a urca o scară... N-o vedeai — cum să vezi o fantomă?! — dar tu, cel din sală, ca și tinăra locatară a castelului, azeai călcătura piciorului de lemn pe fiecare treaptă. Bocănitul înspăimîntător venea de departe, urca o scară în spirală, apropiindu-se primejdios de mult de tine, dar, mai ales, de dormitorul castelanelor.

Tot la cinema Cobzaru am văzut antologica peliculă românească **Războiul de Independență** într-o copie sonorizată. Nu singur, ci împreună, cu sora. Cîntecul trompetei ridicându-l pe dorobanți la asaltul redutelor otomane a devenit apoi leit-motivul jocurilor noastre „de-a asaltul”.

Nu cunosc cauzele datorită cărora

imediat după război, cinematograful Cobzaru, ca și clădirea hotelului care-l găzduia, au căzut pradă unui mistru sinistru. Nu eram la fața... focului. Între timp, devenisem bucureștean...

De la vîrsta de zece ani — poftim, dau și în scris! — am început de-a-adevăratele să mînc „film cu plîne”. Nici nu se putea altfel, nimerisem în vestita Fundătură Făurari (ediliile prezentului au „desfundat-o”, dar încă n-au demolat-o, deși s-ar cuveni), situată între Calea Văcărești și Calea Ducești. Printre primele mele descoperiri bucureștene, la loc de frunte se situează cinematografele. Mi-au „încercuit” copilăria, atît cît mai rămăsese din ea, nu exagerez. Nici nu se putea altfel, cum ieșeam din Fundătură, mă împiedicam de cite un cinema. Peste drum — sala „Rex”, la dreapta — cinema „Edison”, cu grădina, unde juca o trupă de revistă (puțini înși din mahala știau cine a fost Edison). La stînga, pe Ducești în sus, chiar la „Pompă”, o altă sală: „Lucifer” (denumiri elevate pentru un univers uman atît de pestrît, dar pitoresc). Uneori, în preajmă, își deschidea porțile grădina „Aurora”, cu o scenă care cînd devenea ring de box, cînd regatul vremelnic al unei trupe evreiești de teatru.

La o distanță relativ mică, pe Văcărești, între strada col. Orero și Calea Călărăși, se aflau cinematografele cu grădini de vară „Izbînda”, „Gloria” și „Tomis”, foarte aproape unul de celălalt, în concurență chiar.

Pe vremea aceea, nu știu prin ce miracol economic, unele cinematografe dădeau chiar și două filme. Întrai în sală la orice oră și rămîneai cît voiai, spre bucuria îndrăgostiților și a vagabonzilor. Plasatorii sau plasatoarele cu lanterne au apărut și în cinematografele de la periferie, dar mai cîte sîfîșit deceniului patru.

Așadar, filmul sonor și vorbitor, în stadiul său evoluat, m-a găsit... cu **Buletin de București**. Am văzut, între anii 1933—40, tot ce se putea vedea pe ecrane — prost, bun sau foarte bun. Vorbeam despre stelele cinematografiei universale așa cum vorbeam despre colegii mei de clasă sau de

joacă. Cinematograful devenise, fără să-mi dau seama, o prelungire firească a existenței mele. O, ce bine i-a prins adolescentului H. Z. întunericul sălilor de cinema!

Călătorind în universul cinematografiei, nu am ajuns, în perioada aceea, la anumite preferințe artistice. Aș dori însă, prin mijlocirea acestor modeste consemnări, să ajut la dislocarea unei anumite prejudecăți privitoare la cinematografele de periferie sau de mahala ce s-au sedimentat cu timpul. Patronii cinematografelor, mai mult comercianți decît oameni de cultură, își prezentau marfa de-a valma, dar filmele devenite, între timp, antologice, nu lipseau niciodată de pe ecranele sălilor lor... Nu la „Trianon” sau „Aro”, ci la „Rex” sau la „Izbînda” am văzut filme cu Greta Garbo, Marlene Dietrich, Louise Rainer, Katharine Hepburn, Merle Oberon sau cu Spencer Tracy, Charles Laughton, Paul Muni, Harri Baur, Jean Gabin. Aș putea cita în continuare mari actori în nemuritoare pelicule, mă opresc însă aici. Filmul, cel mai la îndemînă divertisment, egal pentru toți spectatorii, dar nu și invers, era prezent în viața tuturor cartierelor, exercitîndu-și pe căi estetice sau mai puțin estetice înrîurirea sa socială.

Mie, fire în general molcomă, cinematografia mi-a inoculat pentru tot restul vieții un ritm modern de existență și lucru. Cu acest ritm am intrat în creația literară și îmi place să cred că barem acest ritm se face simțit în paginile cărților mele, dacă nu altceva...

Pe mulți cinești români i-am auzit spunînd: „Dar dumneata, H.Z., scrii foarte cinematografic! Măgulitoare cuvinte”. Totuși, pînă în prezent, doar un singur regizor a trecut de la vorbă la faptă: Nicolae Mărgineanu cu sa remarcabilă peliculă **Omul în Ioden**, și-i sînt recunoscător.

— „Dar dumneata, H.Z., scrii foarte cinematografic!”

„Ei, cum să nu scriu, dacă o viață de om am tot mîncat film cu plîne!”

Haralamb ZINCĂ

Un roman (*Moartea vine pe bandă de magnetofon*) devenit film (*Un om în Ioden*), cu George Constantin și Tănase Căzimir

O femeie frumoasă — personaj obligatoriu într-un poli-cier? (Florina Luican în filmul regizat de Nicolae Mărgineanu)



Scriitorii români, critici de film

**Un colocvii nervos
despre o primă ecranizare
din Sadoveanu:
Venea o moară pe Siret**

Încă de la începuturi, prezența scriitorilor în peisajul criticii cinematografice românești nu este o raritate. Dimpotrivă. Dar, în calitate de cronicar cinematografic, scriitorul preferă de cele mai multe ori să-și aleagă ca obiect de analiză realizarea excepțională, acea operă care să-i ofere, prin valoarea sa, libertatea asociațiilor, libertatea de mișcare în lumea ideilor.

**Între „probleme”, sentimente și
deziluzii**

Atunci când scrie despre filmul românesc, scriitorul preferă articolul „de problemă”, cel în care accentul cade nu atât pe analiza aplicată a operei filmice, cât pe necesitatea obiectivă de a crea în România „filme românești bune, capabile — cum spunea **Mihail Sebastian** — să slujească țara și spiritul nostru, la noi și în întreaga lume”.¹

Cronici propriu-zise ale filmelor românești semnate de scriitorii noștri întâlnim destul de rar și explicația pare că ne-o dă cel pe care-l putem considera ca părinte al criticii cinematografice românești, **Mihail Sorbul**, când scria în 1913: „Am primit filmele românești cu acel coeficient sentimental care, înviat în noi, ne-a făcut să le admirăm oricâte defecte ar

avea; totuși noi socotim că mai presus de inimă, în materie de artă sînt cerințele estetice (...) este realizarea acestor intenții”.²

Nu va lipsi, deci, uneori, judecata critică severă. De pildă, cînd cinematograful românesc — sau cel „mai mult sau mai puțin românesc”, cum numea un critic domeniul hibrid al co-producției — înregistra prima ecranizare a unei opere sadoviene: **Venea o moară pe Siret**.

Despre condițiile și rezultatul ei, **Emil Botta** scria: „Care cauza acestei placidități care a cuprins istoria noastră cinematografică și care o face să stagneze în veșnic aceleași ape desuete, să fie o întrebare ce se refuză logicii, destinată să rămînă fără răspuns, pentru că, se spune, s-a încercat totul: remedii, soluții presupus salvatoare au fost epuizate... Cu rare excepții, producția noastră a înregistrat absolute și grave căderi... În urma deplorabilului rezultat al acestui prea lung examen în fața opiniei publice, am apelat atunci la luminile și priceperea unui străin căruia i s-a dat în mină un roman bogat, greu de viață: **Venea o moară pe Siret**. Și ochilor noștri uimiți li s-a înfățișat o viziune de coșmar, landele dezolante ale Bărăganului, țărani barbari și hirsuți, moravuri ciudate, procesiuni dansante și ritualuri magice ca-n Congo african. A fost cartea noastră de vizită pentru Europa”.³

„Limita de jos a artei”: corectitudinea și estetica „plezirismului”

Vehemenței lui Botta, izvorită în

primul rînd din reacția la condiția generală a filmului românesc, **Camil Petrescu** și **Constantin Noica** îi opun o poziție mai nuanțată, care are în vedere nivelul general al producției și pieții cinematografice.

„Nu se poate spune că nu s-a discutat cu destulă nervozitate **Venea o moară pe Siret** — scria **Camil Petrescu**, continuînd: S-au subliniat cu vehemență toate lipsurile sale. Adevărul e că, în afară de multiplele sale lipsuri, filmul e un bun film comercial. Dacă intrigă nu e prea legată, înscenarea e întotdeauna vie. Că e prea mult convenționalism? Că opera filmată e străină de cea literară? Dar n-ați văzut ce-au devenit absolut toate romanele și piesele filmate?”⁴

Și, parcă în completare, **Constantin Noica** precizează reperele: „Corectitudinea filmului — adică înălțarea pînă la acea limită de jos a artei, de la care încolo judecățile critice de valoare sînt posibile — ni se pare o calitate excepțională pentru un film românesc. Dacă am avut cuvinte bune de spus, acestea erau în mare parte datorite considerării unei unice calități a filmului, și anume, corectitudinea”.⁵

Mihail Sebastian pune degetul pe rană: „Un film bun sau prost trece și se uită. O problemă de artă rămîne însă și-și caută mai departe soluția. Versiunea cinematografică a romanului domnului Sadoveanu ne slujea doar de pretext pentru a relua în termeni precisi o chestiune relativă nu numai la cinematograful, dar în genere la artă — teatru, artă decorativă, plastică, muzică. În oricare dintre aceste discipline estetice, utilizarea elementului specific românesc s-a făcut pînă azi întâmplător și superficial. Se adunau trăsături de pitoresc rural și se puneau într-o operă de artă, așa cum cineva, întors dintr-o excursie de plăcere, ar îngîmădi într-o cameră diverse obiecte pirogravate. Estetica „souvenir”-ului aș numi această metodă de informație și creație. Ea detașază dintr-o ambianță psihologică și dintr-o realitate socială un element mai bădărnă la ochi și-l duce ca moștră aiurea. Este o operație frivolă și de colecționare plezistă, o scîlcire a adevărului și a realității de dragul unui frumos de proastă calitate. Aproape toată opera noastră „folcloristă” suferă de această prejudecată a frumosului — noțiune de diletant și preocupare antiartistică. De aceea, pînă astăzi, acest material uman, fără pereche de profund; cald și sincer, nu a fost echilibrat viabil într-o operă de artă cultă, ci a rămas la dispoziția diversilor fotografi amatori, orientați de un Baedeker, într-o existență prin care nu ar izbuti realmente să treacă decît trăind-o”.

**„Domnișoara Nastasia” a lui G.M. Zamfirescu dincolo de
bariera scenică (Dincolo de barieră,
filmul lui Francisc Munteanu
cu Leni Pintea-Homeag)**



Scritorul — un spectator îndurerat

În discuția aceasta despre ecranizarea operei sale, **Sadoveanu** era doar spectator, poate un spectator îndurerat, cum ne lasă să înțelegem o revistă ieșeană. Gîndurile sale despre cinematograful, scrise cu aproape zece ani înaintea ecranizării în cauză, își păstrau și își păstrează actualitatea:

„Observația nuanțată a vieții (...) formează legea de operație a cinematografului“

G. Calinescu, 1932

„Urmînd o evoluție firească, filmul trece la artă și, dovedind prin aceasta un titlu de noblete, acei care-l priveghează au datoria să gonească din domeniul lui tot ce e înșelătorie, minciună și lingusire a joșnicilor instincte omenești!“⁶

¹ „L'Indépendance roumaine“, 13 ian. 1937;
² „Seara“, 10 iul. 1913; ³ „Vremea“, 9 oct. 1930; ⁴ „Omul liber“, 13 dec. 1929; ⁵ „Vremea“, 16 ian. 1930; ⁶ „Însemnări literare“, Iași, 7 dec. 1919.

O contribuție originală la o dezbatere care a pasionat întotdeauna: teatru și cinematograf

„Dacă teatrul e o artă, evident că și cinematograful e o artă. Superioară una celeilalte? Deloc!“ — **Alexandru Davila**“¹... „Cinematograful? O artă pur mecanică, lipsită de spontaneitatea inspirației și de entuziasm creator. În lipsa teatrului însă, tot e mai bine cu cinematograful decît fără el!“ — **N.D. Cocea**“²... „Nu am preferințe de principiu, mă duc și la teatru și la cinematograf cînd îmi face plăcere; se întîmplă să mă pîcălesc și într-o parte și în cealaltă. Sînt unele filme care mi-au lăsat amintiri foarte durabile, ca o carte. Despre nici un spectacol de teatru n-aș putea spune același lucru. Dacă aș fi obligat să aleg, cred că aș înclina spre cinematograful“ — **Mihail Sebastian**“³... „Cinematograful este o mașină, teatrul e viață“ — **Nicolae Iorga**“⁴... „Teatru-cinematograful? Aceeași esență, exprimată prin tehnici diferite“ — **Camil Petrescu**“.

O trasătură de unire

Încă în coloanele primei rubrici de ziar care poartă titlul de cronică cinematografică, în revista „Scena“ din 1910, condusă și redactată de **Liviu Rebreanu** și **Mihail Sorbul**, problema relației teatru—cinematograful este pusă într-o largă perspectivă cultu-

rală: „Saltul de la literatura ușoară care propriu-zis nu e literatură, precum și de la improvizările populare de reprezentațiuni, la scena adevăratului teatru era prea mare, prea acrobatic. Se simțea deci nevoia unei trăsuri de unire, o punte pe care cinematograful o îndeplinește“ — notează revista.⁵

Ideea aceasta a spectacolului cinematografic ca o școală a spectatorului este ulterior dezvoltată printre alții

spectacole de cinema quasi-teatrale“.⁶

Solidari împotriva mediocrității

Din perspectiva timpului, realizăm mai bine că scriitorii ce propovăduiau la un moment dat „moartea teatrului“ se refereau în fond la cu totul altceva. Iată două exemple: **Tudor Arghezi** și **Camil Petrescu**.

„Cîce s-ar scrie pentru întîrzierea teatrului pe scenă și împotriva filmului devastator, teatrul a murit incontestabil“, scrie Arghezi; „povara actorilor fără talent și teroarea mediocrităților costumate s-a isprăvit“⁹. „În veacul trecut, orice spectacol de teatru, chiar cel mediocru, își avea masele cu el. Azi numai spectacolele de artă mai atrag. Teatrul a pierdut beneficiul „mijlociei“, ca să zicem așa, al masei flotante. Cu alte cuvinte, din punct de vedere comercial, nu mai prezintă aceeași siguranță ca înaltele. Teatrul bun, dal Teatrul mediocru, care era înainte teatrul normal, nu! Dar va fi oare definitivă această victorie a cinematografului?“¹⁰ se întreba în 1937 **Camil Petrescu**, presimțind parcă acea criză a cinematografului din deceniul al șaselea, în confruntarea sa cu televiziunea.

Retorica — un teren străin

La definirea specificului cinematografic în raport cu cel teatral, contribuția lui **George Călinescu** ni se pare de primă importanță. „Eroarea — celor mai mulți — scria el, e a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă. Caracterul

„Velerim și Veler Doamne“ de V.I. Popa în variantă cinematografică *Oșinda*, filmul lui Sergiu Nicolaescu (cu Ioana Pavelescu și Amza Pellea)



emoției cinematice nu este însă dramatic și a face critica subiectului, a comentării scenelor, a deznodămintului și expresiei retorice este a păși pe un teren străin. Când lumea se va pătrunde de esența poetică și decorativă a cinematografului, se va naște și critica respectivă. Și atunci toți își vor da seama că în film nu e cu puțință ca la operă ca o matroană obeză și în vîrstă să cinte rolul Margaretei sub pretext că are voce admirabilă.¹¹

În spiritul unei asemenea critici cinematografice care delimitează aportul teatral pozitiv de cel dăunător filmului, același **George Călinescu** avansa aprecieri valabile și azi: „Terorizat de tradiția teatrală, filmul francez obosește prin retorica lui; el nu conține nimic din observația nuanțată a vieții care formează legea de operație a cinematografului, ci numai trucuri teatrale și conversațiuni teatrale. Actorii francezi sînt actori de teatru, adică măști abstracte, distinse sau șterse, care poartă tiranic pe fața lor uniformitatea expresiei de culise. Ei pot fi simpatici pe scenă, dar sînt umbre pe ecran, fiindcă în orice haine s-ar îmbrăca, rămîn veșnic actori și prin aceasta străini de realitatea vieții cotidiene.”¹²

¹ „Cinema”, 15 nov. 1925; ² „Rampa”, 15 sept. 1933; ³ „Rampa”, 30 nov. 1937; ⁴ „Vre-
mea”, 8 mai 1937; ⁵ „Teatru”, nr. 6/1957;
⁶ „Scena”, nr. 1/1910; ⁷ „Cinema”, 15 mai
1926; ⁸ „Vre-mea”, apr. 1941; ⁹ „Cinema”, 9
aug. 1931; ¹⁰ „Facia”, 15 oct. 1937; ¹¹ „Ro-
mânia literară”, 2 apr. 1932; ¹² „România li-
terară”, 23 apr. 1932.

Cel mai omagiat de condeiul scriitorilor noștri, dintre titanii ecranului: Chaplin

„Fenomenul e ca o excrescență în
aspectul unui moment social. Chaplin
însă nu e un fenomen, e un geniu (...)
acest Molière al cinematografului nu
e un fenomen, ci o rezultantă a tim-
purilor noastre”, scria **Camil Petrescu**,
încercînd să situeze astfel creația

chapliniană în ansamblul valorilor
epocii moderne.

Camil compară filmele lui Chaplin
cu opera lui Anatole France, Geo
Bogza, cu cea a lui Cervantes². Căli-
nescu găsește la Chaplin apropieri cu
„commedia dell'arte”³, Mihail Sebas-
tian — cu eseistica lui Samuel
Butler⁴...

Poate nici unul dintre titanii cine-
matografului n-a fost în egală măsură
omagiat de condeii scriitorilor
noștri, ca Chaplin. Nu este aici doar
un firesc răspuns la marele succes de
public pe care l-au avut întotdeauna
în România filmele sale. Scriind inflă-
cărâte rânduri despre arta lui, Ion Că-
lugăru⁵ și Gib Mihăescu⁶, Felix Ade-
ca⁷, M. Sebastian și Camil Petrescu⁸
găseau totodată prilejul cel mai nime-
rit să desfășoare o pledoarie pentru
cinematograf în genere, pentru „a
șaptea artă”, în numele celor mai
adevărate valori ale acestora.

„A avea suflet de stînga”

O antologie a textelor românești
despre Chaplin — în care, evident, un
loc important l-ar ocupa, alături de
cele datorate scriitorilor, textele criti-
cilor cinematografici profesioniști —
s-ar dovedi nesperat de interesante.
Și nu doar prin amploare și varietate
de ton sau unghiuri de vedere. Acui-
tatea judecăților critice românești
despre creația chapliniană ar marca
încă odată nivelul superior al gândirii
estetice și critice românești, contribu-
ția sa originală la patrimoniul general
al valorilor din acest domeniu.

Ca introducere la o asemenea posi-
bilă antologie, nimic nu mi se pare
mai potrivit decît rîndurile pe care le
scria în 1931, despre Chaplin și des-
pre criticii săi, D.I. Suchianu: „Există
o latură oarecum socială a problemei
Charlot; mi-am dat seama că pentru a
gusta pe acest artist trebuie să faci
parte dintr-o anumite familie morală.
Aș spune, simplificînd foarte mult,
trebuie să fii democrat; sau dacă pre-
ferăți: să ai suflet de stînga; să crezi
în frumusețea libertății în societate, în
frumusețea aceluia fenomen istoric re-
cent care este individualitatea puter-
nică și anonimă. Să poți avea un sen-

timent de admirație și respect pentru
tot ce e personalitate sinceră și spon-
tană, indiferent de locul și rangul pe
care-l ocupă în ierarhia societății (...)
Să crezi tare că pînă acum nu s-a in-
ventat în istorie nimic moralmente
mai frumos, ca proletariatul!”⁹

¹ „Facia”, 5 nov. 1932; „Universul literar”, 4
martie 1928; ² „Integral”, oct. 1932; ³ „Ade-
vărul literar și artistic”, 15 nov. 1936;
⁴ „Rampa”, 16 martie 1936; ⁵ „Cuvîntul”, 28
aug. 1928; ⁶ „Politica”, 4 mart. 1926; ⁷ „In-
tegral”, nov. 1925; Charlot, ed. Vre-mea,
1932; ⁸ „Calendarul”, 5 febr., 5 martie 1933;
⁹ „Cinema”, 16 aug. 27 sept. 1931.

Polemica împotriva „fabricii de iluzii”, pledoarie pentru cinematograful social al viitorului

Există o întreagă literatură a „uzinel
de basme”, a „fabricii de vise”, a „fa-
briicii de iluzii”; o întreagă literatură
despre fenomenul pe care **Tudor Ar-
gezei** îl definea ca o „himeră ce-și
trage identitatea complexă și ubiciu-
tatea din simpla copie, din combina-
ția dintre negativ și pozitiv, din albiile
cu reactieve laboratorului casei de
filme”¹. În optica acestei false litera-
turi, realitatea socială și arta sînt
opuse, artistul devine iluzionistul, ma-
gul care smulge consumatorul de
artă, spectatorul, din lumea dură a
realității cotidiene.

Plecarea din raiul artificial

Apărută mai ales în epoca începu-
turilor cinematografului și ale gândirii
despre film, în acea epocă în care „a
șaptea artă” dorea să se afirme ca
atare, această eseistică ocazională
dedicată „iluziei cinematografice” nu
trebuie însă înțeleasă totdeauna ca o
pledoarie pentru scoaterea cinema-
tografului în afara forței copecitoare a
realității. Sub titlu: „Tiranii realității
în palatul vrăjit al cinematografului”
romancierul **D.V. Barneschi** scria în
1931: „După ce s-au cheltuit saci de
aur, după ce s-au istovit puterile unor

Mihail Sebastian, un dramaturg de trei ori ecranizat pînă în

Steaua fără nume
cu Marina Vlady și Claude Rich

Afacerea Protar
cu Ion Finteșteanu și Ion Iancovescu



„Utilizarea elementului specific românesc s-a făcut pînă azi întîmplător și superficial“

Mihail Sebastian, 1925

minuni ca Greta Garbo, după ce un regizor savant și artist ne-a ridicat clipă de clipă pînă într-un rai artificial, cînd ni se dau cîteva minute ca să ne întregim iluzia cu imaginația și simțurile noastre stimulate, sîntem aruncați brusc de pe înălțimi în morcila realității.²

Mecanismul complex al iluziei cinematografice compensatoare, magia imaginii animate, dar și rădăcinile economice și de clasă ale negocîturii cu iluzii, practicat în limitele unui cinematograf comercial și de diverssiune, au făcut obiectul studiului sociologilor și psihologilor, al criticilor și istoricilor filmului, abia în momentul în care însuși cinematograful intra într-o nouă etapă a evoluției sale.

Definind-o, poetul și publicistul comunist Ștefan Roll (Gheorghe Dinu) scria în „Era nouă”: „Cinematograful începe să fie ceea ce evoluția societății umane îl destinează: artă a maselor, factor cultural, expresie nouă și inedită a progresului tehnic pe care efortul omenesc, inteligența generațiilor actuale l-au realizat. Istoric, filmul aparține colectivităților, maselor largi. El este o artă a lor.”³

Ursitoarele bune și ursitoarele rele

În această nouă perspectivă, în care adevărata artă cinematografică presupune, așa cum notează cronicarul epocii, „rădăcini adînci în viața socială...”, „o evocare impresionantă, puternică, zguduitoare, genială a rea-

lității”⁴, în această nouă perspectivă, critica cinematografică românească își însușește tot mai mult criteriul adecvării la realitatea socială a timpului; ea respinge filmul lipsit de vitalitate, acele „opere siropoase, comedioare de calambur, reviste de mare montare cu girls-uri apelpisite și melodii fredonabile, melodrame pîlîngăre ori tenebroase, filme de crimă, mister, groază și opulentă imbecilitate”⁵ ce populează ecranele românești prin decenile al treilea și al patrulea.

În aceeași perspectivă, a legăturii cu realitatea socială, este văzut și viitorul filmului românesc, al adevăratului film românesc, care „eliberîndu-se de concepțiile de artă aurită, dante-lată și mătăsoasă (...) va realiza o călătorie nu fotografică și superficială de-a lungul țării, ci una dinamică, de introspecție a sufletului și peisajului românesc.”⁶

„Ursitoare” la leagănul filmului românesc, scriitorii noștri nu uitau însă să adauge la îndemnul lor făcut cinemastului, de a aborda ferm realitatea socială, corective cu valoare de permanență, la care nu arareori sîntem chemați să meditam. Scria astfel Emil Isac, acum mai bine de o jumătate de veac: „Firește însă că în acțiunile noastre cinematografice va trebui să stîrpească de la început amestecul diletanților, al nepricepuților și mai ales al ariviștilor. Tot așa cum m-aș feri să mă supun operației unui medic medicur, operațiile cinematografului nostru să le facă adevărații profesioniști, care cunosc arta și sînt ei înșiși adevărați oameni de artă și cultură.”⁷

Momentul de blasfemie

Cînd maculatura invadează ecranul, gonind spectatorul din sălile de cinema, cînd obosit de atîta bunăvoință și inventivitate în a descoperi sau a născoci ceva de reținut, măcar o idee, o idee cit de mică, un actor, o imagine, o replică interesantă, deci cînd scriitorul iubitor de cinema ajunge să jure că nu va mai scrie un rînd despre cinema, atunci se creează momentul de blasfemie; atunci cinematograful este blestemat „în general”...

„Acest individ suspect... această artă de periferie intelectuală... această artă bastardă”, se indignează **Minulescu** — „o artă de vară, odată cu care încetează adevărata artă”, adaugă **Eugen Lovinescu**.⁸

Alteori, cinematograful este „blestemat” pentru că este iubit; i se neagă în speță calitățile, cu credința că totuși — așa cum spunea **Alexandru Philippide** — „adeverata artă cinematografică există”⁹, iar scriitorul cinefil crede în ea, crede în posibilitatea ca ea să însemne tot mai mult, cinematograful viitorului...

Și totuși realitățile sînt realități: ele dau de gîndit scriitorului-spectator, îl obligă să constate: „După imensa popularitate a cinematografului, s-ar părea într-adevăr că arta a ajuns o necesitate cotidiană. Numai cînd încerci să reții ceva din «avalanșa de artă» ce se vinde permanent în zeci de mii de role pe suprafața globului, numai atunci îți dai seama cît de puțină artă oferă cinematograful, și cît de multă maculatură”, notează **Liviu Rebreanu**.¹⁰ Dar încă din 1913, cu o admirabilă intuiție, **Macedonski** sesiza viciile acelei optici, care, pornind de la constatarea că exista o maculatură cinematografică, neagă global filmului dreptul la existență ca artă: „Sînt prin urmare, scria el, și în literatură, precum sînt de altfel și în cinematografie, filmi și filmi, literatură și literatură (...) Filmul cel frumos e mai mult decît literatură, deoarece e lumină, formă, culoare, zîmbet, ris, lacrimă, în scurt, viață... Filmii, da! Numai să scînteieze, să miște, să trăiască!”¹¹

Pledînd pentru formarea „unui spectator de cinematograf educat, care să poată distinge clasicii filmului de romantici, precursorii de elevi, stilul de procedeu, originalitatea de pastîșă, emoția de truc” și precizînd că o asemenea educație „cere timp, răbdare, respect pentru nuanțe și oroare de improvizare”¹², **Mihail Sebastian** avea în vedere tocmai necesitatea creării aceluia factor activ — conștiința cinematografică a spectatorului — singura capabilă, în cunoștință de cauză, să delimiteze ferm zona de existență a artei autentice de cea a maculaturii. La formarea acestei conștiințe cinematografice, contribuția publicistică a scriitorilor noștri a fost și rămîne un factor de o deosebită importanță.

1) „Cinema”, nr. 178/1931; 2) „Cinema”, nr. 167/1931; 3) 1 febr. 1936; 4) „Frontul”, 22 ian. 1933; 5) „Vremea”, 3 febr. 1935; 6) „Contemporanul”, nr. 101/1935; 7) „Cinema”, nr. 139/1930; 8) „Filmul”, 21 martie 1925; 9) „Sburătorul”, 31 mai 1919; 10) „Cinema”, 8 nov. 1931; 11) „Cinema”, 16 iulie 1930; 12) „Universul”, 2 dec. 1913; 13) „Rampa”, 28 ian. 1935.

B.T. RÎPEANU

Al patrulea stol, după „Jocul de-a vacanța” cu Violeta Andrei și Nicolae Iliescu



mari scriitori
ai lumii
în cetatea
filmului

În aura mitului: *Eneida*

Cerneala de lumină

Veche de aproape 90 de ani, relația dintre scriitori și cinematograful se vedește a fi un fenomen atât de complex și de viu, delicat și tumultuos, fericit și crîncen, încît își poate pe drept revendica spațiul unui amplu capitol într-o posibilă istorie a culturii mondiale.

Stîrnind reacții extreme, de la exaltare la un profund dispreț, cinematograful a avut darul să-l tulbure îndeosebi pe ei, scriitorii, care nu bănuiau că în foarte scurtă vreme îl vor cădea în mreje. De cîteva din cele mai edificatoare asemenea „căderi” — mai întotdeauna de bună voie — ne vom ocupa în cele ce urmează.

Dragoste de la prima vedere...

...mai bine zis, de la primele „vederi” cinematografice, cînd oamenii

**De la Tolstoi
la Faulkner,
de la Brecht
la Malraux
și Robbe-Grillet, și
Șukșin, și Pasolini,
scriitorii secolului
au devenit
cetățeni ai țării
de celuloid**

de litere s-au împărțit în două: pro și contra filmului. Nu-i vom arăta aici cu degetul pe cei care i-au întors spatele, categorisindu-l drept o artă de bilci. Ar fi un lucru prea comod, acum cînd istoria i-a infirmat. Balanța trăgea însă, oricum, înspre ceilalți, partizanii cinematografului.

În 1896, la apariția noutății în Rusia, Lev Tolstoi avea 68 de ani și totuși: „Știi, mă tot gîndesc la cinematograful. Și noaptea mă trezesc și mă gîndesc. M-am hotărît să scriu pentru cinematograful” — mărturisea el lui Leonid Andreev, la rîndul său un entuziast al filmului. Titanul romanului rusesc nu avea să-și împlinească gîndul; el s-a lăsat în schimb convins de mai tînărul său prieten să fie filmat, și așa se face că astăzi există, în arhivele cinematografice, un document emoționant, intitulat simplu *Tolstoi la lăsnala Pollena*.

Odată cu începutul secolului XX, sălile de cinema proliferază. În 1911, la Petersburg de pildă, numai pe strada Oflerskaia, unde locuia Alexandr Blok, erau trei. „Seara-cinematograf” devine un leit-motiv în jurnalul intim al poetului, unde își fac loc și comentarii ironice la adresa unor personaje predilecte ale filmelor vremii — „nobilul baron” sau „misteriosul X”. Treptat (binecuvîntate jurnale, inestimabile surse pentru istoricul de azi), Blok reflectează tot mai serios asupra celor văzute pe ecrane, analizează jocul actorilor, subliniind ce trăsături ale talentului pot fi mai bine puse în valoare de teatru sau de cinema...

Tot dintr-un jurnal de poet, de data asta din anii 20, spicuim: „De obicei noi eram de acord asupra oricărui lucru, dar niciodată cînd venea vorba despre cinematograful; nicicînd nu se stîrneau asemenea interminabile discuții precum cele apropo de filme”. Cel ce scria aceste rînduri era Paul Eluard; pluralul „noi” erau suprarealiștii. Alături de Eluard, Aragon, Breton și întreaga avangardă literară a epocii salutau cu entuziasm acele producții pe care să se cristalizeze în marile genuri populare: comedia burlescă, filmul de aventuri, serialul mut — și mai mult, interveneau vehement în bătaia iscată de *Virsa de aur* al lui Buñuel.

Ceea ce este impresionant în desfășurarea acestor mărturii de dragoste este faptul că, încă de la început, sentimentul a fost dublat de luciditate. Apreciindu-i capacitatea de luminare a maselor, Lev Tolstoi îi reproșa cinematografului caracterul său teatral și neverosimilul în care se scălda. Considerîndu-l ca o artă democratică, sănătoasă, integră, profundă, o artă pentru toți, Blok acuza

prostia și comercialitatea ce îi frînau evoluția artistică. (Probabil că asemenea elemente nedorite avea în vedere și Montherlant, cînd peste ani avea să declare că, deși ar fi putut să fie un nemaipomenit mijloc de educație, „cinematograful este unul din marile factori de abrutizare din secolul XX”.)

Cineăștii cîntăci de poeți

Admirația scriitorilor față de film a îmbrăcat treptat alte forme, destinate de data aceasta tiparului. Lui Charles Chaplin îndeosebi, mai precis lui Charlot, i s-au dedicat în decursul anilor poeme — de către Vladimir Maiakovski, Umberto Saba, Rafael Alberti, Carlos Drummond de Andrade, inspirate de semnificația socială a personajului; la fel și fraților Marx: în versurile lui Arthur Lundquist se află cea mai pertinentă analiză — poate tocmai pentru că prin mijloacele poeziei — a virulenței umorului celor trei frați; idoli ai unor perioade istorice diferite — ca Valentino și James Dean — au fost imortalizați de inspirația și atît de cinematografica proză a lui Dos Passos, în timp ce Simone de Beauvoir descifrează mitul Brigitte Bardot cu tonul detașat al unui proces verbal; Ernest Hemingway și Norman Mailer au avut curajul să scrie despre ființa umană și adevărata îndărătatul strălucirii orbitoare a steler; despre omul Marlene Dietrich și omul Marilyn Monroe.

Dar cu gîndul la cinematograful, scriitorii scriu și altfel, mă refer la aceia care îi înțeleg marile probleme, rămase aceleași de la apariție și pînă mai ieri: definirea sa ca artă (și prin asta, a naturii sale), diferențierea sa de teatru, raporturile sale cu literatura. În Franța anilor 20, revistele literare fac loc unor scrisori referitoare

la film (semnate printre alții de Tristan Bernard și Claude Farrère), întreprind anchete pe tema „literale, gîndirea modernă și cinematograful” sau scot numere speciale dedicate acestui subiect. Scrieri de Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan apar în volum, și din toate aceste exemple se înțelege faptul că în patria fraților Lumières filmul devenea o componentă a vieții culturale. Cu atît mai curajoase ne par intervențiile izolate, formulate mult mai înainte pe alte meridiane, unde nu se putea vorbi de unanimitate.

Karel Čapek a înțeles poate cel mai bine specificul noii arte: „Filmul nu trebuie să fie un surrogat de literatură și nici pe jumătate teatru, ci o sferă cinematografică pură și absolută” — declara el încă din 1910. În 1915, poetul american Vachel Lindsay, el însuși om de spectacol, dedica un foarte serios studiu — „Arta imaginilor mișcătoare” — tocmai definirii specificului cinematografic, stabilind între film și teatru nu mai puțin de 30 de deosebiri. În același timp, în Rusia, tînărul Maiakovski scria bătaioase articole în favoarea „artei viitorului” („inovatoarea literaturii”, „promotoarea mișcării” etc.), negăsindu-i cinematografului decît un singur defect: „Întreprinzători vicleni îl duc de mină pe străzi și fac bani din tulburarea sufletelor cu subiecte lacrimogene”...

Dar, să nu uităm că odată cu arta apare ca un corolar critica. În cazul nostru, critica de film.

„Aseară am fost în Regatul Umbrelor...”

Așa începe unul din primele comentarii reportericești al unei proiec-

Inepuizabila „comedie umană”: Cei din Mogador, film inspirat din literatura lui Balzac. Cu Brigitte Fossey și Paul Barge



ții cinematografice, semnat de un scriitor. Data: 4 iulie 1896. Locul: Nijni Novgorod. Autorul: Maxim Gorki. În acea seară memorabilă avusesse loc în orașul de pe Volga prezentarea primului program Lumière. „Impresia extraordinară ce ți-o lasă este atât de unică și de complexă, încât mă îndoiesc ca să fi în stare să o redau în toate nuanțele ei. Încerc totuși să o descriu în linii mari”. Desi pare șocat de cenușiul imaginilor ce se perindă pe pînă și de muțenia lor absolută, Gorki intuiește din această primă seară durabilitatea noii forme de înfățișare a realității vii și se teme pentru ea, de o probabilă folosire în scopuri comerciale ieftine, de cădere sa în vulgar și prost gust.

Și Gorki, și Sandburg, și Desnos au scris întâmplător despre filme. Alții au acceptat însă să „țină” o rubrică permanentă de cinema, cei mai faimoși scriitori-critici de film fiind Jorge Luis Borges (între 1931 și 1944 la revista argentiniană „Sur”), Graham Greene (1935—1940, la „The Spectator”) și Alberto Moravia („La Nuova Europa”, între 1944 și 1946, iar din 1955 în „L'Espresso”). Exigenți, pentru că judecă de la nivelul propriului statut, înțelegând ce trebuie să-i pretindă cinematografului și de ce anume trebuie el apărut, ei și-au formulat pările cu blîndețe sau cu ironie, dar întotdeauna fără echivoc, folosind un limbaj accesibil. Strînse și publicate în volume, aceste cronici sînt un regal pentru mintea și sufletul cinefilului, desigur, dar și pentru cititorul admirator al acestor mari romancieri.

Pagini despre cite un film anume au scris mulți scriitori — feriți, suferinți, oricum uimiți — după ce au văzut o ecranizare a propriilor lor opere. Uneori, nemulțumirile repetate i-au determinat să se „adapteze” ei înșiși. De obicei însă, abandonarea atitudinii pasive de spectator, pentru cea activă, de colaborator la realizarea unui film, s-a produs de bunăvoie

Faimoși scriitori critici de film: Jorge Luis Borges, Graham Greene, Alberto Moravia

și cu voie bună, sub efectul de „cădere în mreje”, mai înainte pomenit.

„Magnific Kinemo”!

Exclamația îi aparține lui Leonid Andreev și caracterizează perfect starea de spirit a scriitorului. Important însă este faptul că, în plină perioadă de neîncredere în natura artistică a cinematografului — de la regizorii de teatru și pînă la țar — Andreev acceptă propunerea tinărului Protazanov ca să întreprindă el însuși adaptarea pentru ecran a popularei sale piese „Anfisa”. Filmul, realizat de Iakov Protazanov în 1912, este dezbărat încă din scenariu de melodramatismul și patologicul dominante în spectacolul scenic, și asta în primul rînd datorită însuși autorului dramei. Imensul succes obținut în Rusia și în străinătate de *Anfisa* cinematografică îi determină pe alți scriitori ruși, ce păstrasera pînă în acea clipă o prudentă rezervă, să se apropie de cinematograful — Kuprin și Amfiteatrov, printre alții.

Nume dintre cele mai ilustre ale literaturii mondiale își încearcă norocul ca dialoghiști și autori de comentarii: memorabile textele scrise pentru Joris Ivens de Bertold Brecht (la *Pămintul noi* și *Cîntecul fluviorilor*) și de Hemingway (la *Pămint spaniol*) sau cele pentru Alain Resnais semnate de Paul

Eluard (la *Guernica*) și Jean Cayrol (la *Noaptea și ceața*), în cuvinte simple, dar pline de miez, ce își combină forța cu cea a imaginilor, realizînd un formidabil impact.

Alții devin scenariști-adaptatori și lucrează ca atare pe textele literare ale altora (mai rar pe propriile lor opere) — Pierre Bost, Vladimir Malakovski, Jean Cocteau, Noel Coward, Lillian Hellman, Arkadi Gaidar, William Faulkner... Odată ajunși la acest ultim nume, am atins, oricît am amînat momentul, un capitol trist al relației dintre scriitori și cinema, intitulat simplu:

Hollywood, Hollywood!

O trăsătură caracteristică a politici marilor producători din cetatea filmului a fost atragerea către scenaristică a celor mai buni scriitori. Devenită, în anii 30, un punct de rivalitate între diferitele firme, această „atragere” se exercita la propriu, oferindu-se perspective bănești și — bineînțeles — gloria. Cedînd unuia sau altuia din aceste argumente, scriitorul se prezenta la Hollywood cu o valiză plină de speranțe (după ce iscălise un contract a cărui parte draconică n-o observase) și se pomenea redus la nivelul de slugă obligată să scrie și mai ales să rescrie, după capriciile producătorului, fie adaptări după operele unor confrăți, fie scene separate, fie dialoguri...

Ignorarea capacității și talentului, umilirea zilnică a celor aduși aici — tocmai pentru a ridica prestigiul pelficulelor — erau lege curentă pe atunci la Hollywood, printre victimele sistemului numărîndu-se Aldous Huxley, Nathanael West, Raymond Chandler, William Faulkner (obligat să abandoneze stilul său cinematografic și să confecționeze scenarii convenționale, fără nimic faulknerian în ele). Tristele mărturii ale absurdului trăit la Hollywood de acești artiști autentici sînt numeroase. O „somma” a lor concen-

De la teatru la film — „cinema impur”? Vizita, după Dürrenmatt, cu Ingrid Bergman

Replica cinematografică a unei piese celebre: *Sechestratul din Altona* (după Sartre) Cu: Robert Wagner și Sophia Loren



trată în cei trei ani petrecuți acolo de Francis Scott Fitzgerald, s-a sublimat în romanul său „Ultimul nabab”.

Printre autorii consacrați la Hollywood ca scenariști mai trebuie menționați Dashiell Hammett (de a cărui literatură se leagă apariția unui nou gen — filmul „negru”, dar care a scris mai mult scenarii originale), Albert Maltz și John Howard Lawson. Implicarea lor în „procesul celor zece” și detenția ce l-a urmat nu intră în vederile acestui panoramic, cauzele răsănătorului scandal neavînd nimic comun cu arta, dar menționarea acestui episod era, credem, obligatorie.

Calitatea prestațiilor scriitoricești la Hollywood fiind mai puțin cunoscută, întrucît este imposibil de fixat în ce proporție scriitorul X este reprezentat în scenariul Y, trebuie amintit că această relație, într-un fel dureroasă, dar altminteri fertilă, ajută cinematograful, cît și literar, avea să influențeze scrisul unora dintre ei. Chiar dacă nu se grăbesc să o declare, precum Gertrude Stein („fac ce fac și cinematograful”), mulți din oamenii de literă trecuți prin furcile hollywoodiene adoptă deliberat în opera lor tehnici cinematografice: și John Dos Passos, și Scott Fitzgerald, și James Agee, și Nathanael West.

În afara uzinei de vise...

...pe alte meridiane, unde scenariștii nu erau supuși unui regim de căzarmă, lucrau — bucurîndu-se de respect și pentru această nouă meserie — un Jacques Prévert, aducînd în filmul francez o infuzie de lirism, de ironie și nu rareori de absurd (*O plimbare la țară, Ciudată dramă, Copiii Paradisului*); un Charles Spaak, introducînd în film, ca și Prévert, realismul poetic (*Chermeza eroică, Iluzia cea mare*); un Konstantin Simonov, cunosător subtil al vieții de front, în ale cărui scenarii, după expresia unui istoric, „poezia se întîlnește cu cinea-documentul” (*Mergea soldatul, Dacă îți-e dragă casa ta...*); un Alberto Moravia, dovedindu-se cel mai bun adaptator al romanelor sale (*La Ciocara, Conformistul*); în sfîrșit, un Harold Pinter, care „vede cinematografic” și își pune și mai bine în valoare predilecția pentru mister (*Servitorul, Accidentul*).

După al doilea război mondial, raporturile scriitor-cinematograf deveniseră, dealtfel, mai complexe. O formă aparte a fenomenului este îmbrăcată de relația nouă, am spune de grup, prin care se produce un fel de transfer de atitudine, aceea față de realitate. Mai precis, este vorba de cele două curente cinematografice care apar spre sfîrșitul anilor 50: britanicul „free cinema” fiind imprevizibilul corolar al literaturii „tinerilor furioși”, după cum „noul val” francez este legat, prin canale secrete, de „noul roman”. Măsura implicațiilor respective nu a fost stabilită încă, prea puțini teoreticieni hazardîndu-se să păsească dincolo de evidentele asemănări de viziune și de stil. Tot insuficient de cercetată este prezența — incontestabilă — a unui spirit faulknierian sau a unui borgesian în producția postbelică de filme.

Lucrurile sînt poate mai limpezi în



„Povestea sufletului” îl pasiona pe Șukșin în primul și în ultimul rînd (scriitorul-actor alături de Lidia Fedoseeva Șukșina, în *Călina roșie*)

Literatura fluviu, sursa filmului fluviu: Serialul TV *Forsythe Saga*, cu Susan Hampshire și Eric Porter



cazul trecerii scriitorilor înșiși îndărătul camerei de luat vederi în ipostaza de regizori.

„Primul și ultimul cuvânt”?

Sigur că, pentru a te așeza pe scaunul de realizator, este necesar... un motiv. Sacha Guitry și Noel Coward au făcut-o din curiozitatea lor insatiazabilă, ce îi împingea să-și încerce puterile în toate compartimentele artei scenice și cinematografice, de la scris până la interpretare. Le-a urmat exemplul Jean Anouilh, cu rezultate mediocre. Motivul ce l-a determinat pe un Marcel Pagnol a fost nemulțumirea față de felul în care era ecranizat. Din 1933 (dealtfel, perioadele de activitate cinematografică ale celor patru dramaturgi aproape se suprapun), el regizează toate adaptările franceze ale pieselor sale, reușind să le păstreze indicibilul farmec populist. José Giovanni a considerat, la rândul său, că-și va adapta mai bine romanele politiste decât au făcut-o regizorii Jean Pierre Melville sau Robert Enrico. A început în 1961 și continuă și azi într-un registru comercial, dar de bună calitate (*Doi oameni în oraș*, *Ultimul domiciliu cunoscut*). Franco Brusati, ziarist și dramaturg, și-a încercat cam tot la vremea aceea norocul în regia de film, n-a stîrnit prea mare interes, la început, pentru a-

uimi brusc în 1974 cu ferocele *Pline și ciocolată*.

Există însă și motive politice pentru care unii scriitori devin regizori. După ce proiectul său de a ecraniza „Condiția umană” în regia lui Serghei Eisenstein a eșuat, André Malraux a realizat în 1939, în ultimele luni ale războiului civil spaniol, filmul *Speranța* — *Sierra de Teruel*, vizualizind sugestiv și uneori chiar emoționant diferitele momente ale cărții scrise în 1937, expresia celor trăite de el însuși pe cînd lupta alături de forțele republicane. Este singura experiență regizorală a lui Malraux, și ecouri i se pot găsi în faimosul său studiu „Schită a unei psihologii a cinematografului”, publicat în 1946. În anii '60 a debutat ca regizor cel ce avea să devină cineastul numărul unu al Africii negre — Sembene Ousmane, mai înainte afirmat ca romancier. Acest fiu al Senegalului înțelege să folosească filmul ca pe o armă în slujba edificării în țara sa a unei vieți bune și drepte pentru toți.

„Sînt de părere că la realizarea filmelor, scriitorul trebuie să aibă primul și ultimul cuvînt. Singura soluție mai bună ar fi formula scriitor-regizor, accentul punîndu-se însă pe primul termen” — spunea acum vreo 30 de ani paradoxalul Orson Welles, iar unele fapte ulterioare par să confirme această ipoteză. Doi reprezentanți de seamă ai noului roman francez care au pășit în cinematografie cu cite un scenariu pentru Alain Resnais: Marguerite Duras — *Hiroshima, dragostea mea* în 1959, Alain Robbe-Grillet — *Anul trecut la Marienbad* în 1961, trec la regie (el — imediat, ea după alte două scenarii), aducînd în film experiența scrisului lor, fără a căuta corespondențe precise între fraze și imagini. Acceptați încetul cu încetul de publicul fidel structurilor narative, pe care ei le sparg, Duras și Robbe-Grillet repun în discuție estetica și teoria cinematografului, la fel ca scriitorii de acum mai bine de jumătate de secol. *La Musica*, *India Song* sau *Camionul* (Duras), *Nemuritoarea*, *Trans-Europe-Express* sau *Edenul* și după (Robbe-Grillet) propun noi formule de exprimare, demonstrînd încă o dată că limbajul filmic poate mereu evolua.

Scriitor sau cineast?

Am lăsat intenționat la urmă trei personalități singulare, posesoare ale dublului statut de scriitori și cineaste: Cocteau, Pasolini, Sukușin.

Jean Cocteau (1899—1963), poet, romancier, dramaturg, actor, desenator, cineast. A început direct cu regia, realizînd în 1930 *Singele poetului*, după propriul său scenariu. A rămas apoi consecvent cu părerea sa că în cinematograful „lucrurile nu se povestesc, ci se arată” — indiferent dacă semna doar scenariul (*Ruy Blas*, *Povestea îndrăgostiților*) sau asigura și regia (*Frumoasa și bestia*, *Părinții terribili*, *Orfeu*, *Testamentul lui Orfeu*). La el, imaginile, metaforele vizuale se metamorfozează continuu, uneori în serie, iar elementul plastic devine autonom (prea autonom, i-au reproșat unii). A dat cîteva autentice lecții de cinema atunci cînd și-a „tradus” în limbaj vizual propriile texte, folosind imaginea tot altfel de poetic precum fo-

losea verbul. El este cel care a spus despre cinematograful că „scrie cu cerneală de lumină”.

Pier Paolo Pasolini (1922—1975) — poet, romancier, eselist, preocupat de problemele culturii timpului nostru; scenarist, regizor și actor de cinema abia în ultimii 15 ani ai vieții. Cineastul nu s-a folosit de reputația literatului, construindu-și cu mînă sigură una proprie, deși — aducînd pe ecrane aceeași gravă problematică — cucerirea publicului nu era ușoară. Dar Pasolini a vorbit despre prezent, plasîndu-l în decoriile trecutului foarte îndepărtat (*Oedip rege*, *Medeea*, *Evangelia după Matei*) sau foarte apropiat (*Cocina*, *Salò*), folosind figuri de stil de factură diferite, jucînd pe registre variate, pentru a fi accesibil tuturor nivelurilor de public existente. Intens preocupat de cinematograful, Pasolini îi dedică numeroase pagini teoretice în care îl laudă și îl ironizează, scrie proiecte de scenarii care, din păcate, n-au mai apucat să devină filme. La fel de curajos ca scriitorul, cineastul nu a ezitat ca, în sprijinul tezelor sale, să aducă pe ecrane „uritul”, mizeria umană în cele mai abjecte forme ale sale. Un „urît” care poate fi mai elocvent decît „frumosul”, așa cum o știm de la Victor Hugo încoace.

Vasili Sukușin (1929—1975) — în ordine cronologică prozator, actor, scenarist și regizor. Aduce pe ecran pămîntul natal al Siberiei în frumusețea sa unică, precum și pe oamenii acelor locuri — adică realitatea pe care o cunoștea cel mai bine. Comunitatea umană și viața interioară a individului sînt principalele sale preocupări. „Ceea ce mă interesează înainte de toate este povestea sufletului și pentru a o pune în lumină las intenționat la o parte o mulțime de lucruri din viața exterioară a omului, căci sufletul său mă pasionează”. Într-adevăr, și în *Există un asemenea flăcău*, și în *Oameni ciudați*, și în *Călina roșie* cu precădere, Sukușin urmărește cu înfinită bunăvoință și înțelegere mișcările interioare ale omului de la țară din zilele noastre, legat încă de tradiții seculare și asaltat de existența orașului, cu tot ce implică aceasta. Dacă în Pasolini poetul și cineastul coexistau pașnic, Sukușin, în schimb, este sfîșiat între cele două personalități ale sale, care se hrănesc una din alta, smulgîndu-l pe rînd de lingă aparatul de filmat sau de lingă alba coajă de hîrtie, despre care spunea că îl aduce pacea. Din păcate, acest duel atît de rodnic pentru ambele arte a fost curmat prematur. Nu îndrăznim să ne închipuim ce va fi fost ambițiosul său proiect — un film dedicat lui Stepan Razin — dacă cineastul poet ar fi reușit să îl realizeze.

Ne oprim aici cu acest panoramic rapid asupra evoluției unei relații ce s-a vădit extrem de benefică celor două arte, literatura și cinematograful. Nu am făcut decît să punctăm atitudini și momente ce ni s-au părut semnificative, menționînd doar numele mai bine cunoscute, dacă nu chiar celebre. Am ocolit o multitudine de fapte și de personaje, fără a mai pune la socoteală că altele apar mereu, căci relația aceasta este vie și viabilă, în continuă dezvoltare, aceeași și mereu alta.

Aura PURAN

Froină de roman, celebră în secolul trecut, readusă în actualitate de filmul lui Polanski: *Tess* (Nastassia Kinski)





Mobilul duelului
(Dahlia Lavi
și Sylva Koscina
în *Cyrano*
și *D'Artagnan*)

Ecranizarea: o „armă” cu repetiție?

Ca și cum imaginația cineaștilor, regizori ori scenariști, și operele literare ale lumii, din antichitate și pînă azi, n-ar fi suficiente, cea de a șaptea artă s-a hotărît să revină asupra surselor de inspirație mai generoase.

Așa s-au născut remake-urile. Și o dată cu ele o nesfîrșită competiție (încă una în acest domeniu supercompetitiv), în care nu se mai știe exact cine cu cine se compară. Cu modelul literar? Cu ecranizarea anterioară?

E drept că, spre a ne opri la cazul ecranizărilor, s-ar putea face o disjunctie între ecranizările după opere literare celebre și cele după opere literare obscure. În mod firesc, în cazul unui *Hamlet*, al unui *Azil de noapte* sau al unui *Cid* raportarea se va face în primul rînd la originalul literar. În timp ce atunci cînd romanul sau piesa au căzut de mult în uitare, ecranizarea ca atare ajunge pe planul doi și ideea de remake iese în evidență.

Ar fi total nepotrivit să se spună de pildă că *Idiotul*, realizat

**Remake-urile,
o nesfîrșită
competiție
a
cinematografului
cu sine însuși**

de Akira Kurosawa în 1951, ar fi un remake după filmul cu același titlu de Georges Lampin (1946) — ambele ecranizări după Dostoievski. Compararea lor s-ar putea face eventual sub aspectul modului în care o cultură de un anumit tip (niponă în cazul lui Kurosawa, vest-europeană în cazul lui Lampin) receptează și asimilează o operă dintr-o altă zonă culturală.

În schimb nu e defel nepotrivit ca *Lumina de gaz* de George Cukor (1944) să fie comparat cu *Lumina de gaz* de Thorold Dic-

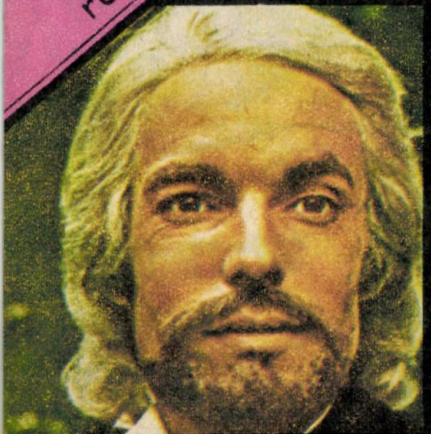
kinson (1939), chiar dacă ambele sînt ecranizări ale piesei „Strada îngurului” de Patrick Hamilton.

Fișele care urmează s-au oprit la cîteva opere literare mai mult ecranizate. Criteriul selecției a fost pur și simplu cel al popularității, atît popularitatea modelului literar, cît și cea a filmelor rezultate. Desigur că oricînd se poate pune întrebarea de ce *Cel trei mușchetari* și nu *Contele de Monte Cristo*, care are și el cel puțin zece versiuni cinematografice? De ce *Anna Karenina* și nu *Învierea*, care începînd din 1909 a oferit o partitură la fel de generoasă unor actrițe de oarecare renume (Dolores Del Rio, Lupe Velez, Anna Sten, Tamara Siomina)? Sau de ce lipsește *Shakespeare*?

Singurul răspuns este că „Almanahul Cinema” dorește să vă ofere de astădată doar cîteva mostre — mai rar citate — dintr-un posibil dosar al ecranizărilor celebre.

remake-urile...

Cei trei mușchetari și Supermanii



Ca și mușchetarii, Conte de Monte Cristo a cunoscut mai multe întruchipări pe ecran:
Richard Chamberlain

La Alexandre Dumas, cei trei mușchetari sînt de fapt patru. Pe ecran ei sînt cel puțin optzeci. Și asta pentru că, începînd din 1909 și pînă azi, cel mai celebru roman de capă și spadă al secolului al 19-lea a cunoscut peste douăzeci de versiuni cinematografice. Amănunțite sau simplificate, tratînd doar prima parte a cărții (adică pînă la recuperarea steluilor de

diamanți sau combinînd episoade din toate romanele cu aceiași protagoniști, cu actori celebri (Amleto Palmieri, Douglas Fairbanks, Gene Kelly, Michael York) sau mai puțin celebri (Griffin Johnson, Georges Marchal, Gerard Baray, Jeff Stone), **Cel trei mușchetari** au atras întotdeauna la cinema un public de toate vîrstele. Așa cum, de aproape un secol și jumătate (romanele mușchetarilor apar în 1844—1848), edițiile din toată lumea retipăresc cartea pentru fiecare generație, tot astfel cinematograful din cele mai diverse țări (Franța, Italia, S.U.A., Mexic, Argentina, etc) reia acest subiect de cîteva ori pe deceniu, avînd succesul asigurat din pornire prin însăși popularitatea operei literare.

Nu e de mirare, deci, că în epoca lui Superman și a călătorilor interstelare, se mai poartă cu succes dueliurile cu florea, intrigile de curte, goliurile pe mîrtoage și pe cai pur singe, ochiadele pe după evantaie și suspinurile înăbușite în batiste cu dantelă.

E drept că, privite cu ochi de adult, aventurile mușchetarilor au în ele ceva comic și totodată înduioșător prin naivitatea lor. Regizorii care le-au citit astfel au făcut din întâmplările romanului lui Dumas simple pretexte pentru savuroase parodii, din care nu lipsesc nici anacronismele, nici bătăile devastatoare, nici chiar cîntecele.

Începutul l-a făcut în 1922 francezul Max Linder, strămutat temporar în America. Filmul său cu titlu intraducibil, bazat pe un joc de cuvinte, **The Three Must-Get-There**, este o replica

amuzantă și amuzată la varianta serioasă realizată de către Fred Niblo în 1921, cu Douglas Fairbanks în rolul lui D'Artagnan. La Linder, epocile se amestecă într-un talmeș-balmeș strălucit: D'Artagnan (devenit în virtutea aceluiași joc de cuvinte Lind-Dart-In-Again) poartă costum de epocă și pălărie de pai, caii se iau la întrecere cu motocicletele, mușchetarii duelează și vorbesc la telefon.

În 1939, Alan Dwan încearcă formula mușchetarilor muzicali, distribuindu-i pe frații Ritz în rolurile unor lachei fricoși ce sînt luați din greșeală drept Athos, Portos și Aramis. Burlesca este și versiunea lui Miguel Delgado (1942), în care D'Artagnan este interpretat de cel mai popular comic al cinematografului mexican — Cantinflas.

Majoritatea regizorilor care au avut de-a face cu **Cel trei mușchetari**, de la Mario Caserini (1909) și pînă la Richard Lester (1973—74), îi iau, se iau și ne iau în serios. Chiar dacă momentele hazlii nu lipsesc, chiar dacă apare și cite un personaj comic ce se întipărește în memoria spectatorului mai tare decît protagoniștii (Planche Bourvil în varianta lui André Hunebelle din 1953), chiar dacă dueliurile capătă aspectul unor numere savant coreografate (cum s-ar fi putut altfel, într-un film de George Sidney, cu Gene Kelly în chip de D'Artagnan?).

Aceste „chiar dacă” sînt dominate însă de cîteva imperative: urmărirea fidelă a întâmplărilor, reconstituirea atentă a epocii în decori din ce în ce mai bogate și autentice (filmul lui Hunebelle s-a turnat în saloanele de la Fontainebleau), realizarea unor cascadorii tot mai spectaculoase care să asigure cît de cît suspensul pe care cunoașterea prealabilă a tramei îl anulează, folosirea tuturor cuceririlor tehnicii cinematografice (culoare, ecran lat, etc).

De zece ani, de la cele două filme ale lui Richard Lester, mușchetarii au dispărut de pe ecran. Să fi pierdut ei oare duetul cu Superman? Nu cred.

„Doamna Bovary sînt eu“! Adică cine?

Dacă în 1856 Emma Bovary ar fi coborît din paginile romanului lui Flaubert, ar fi prevăzut apariția peste aproape 40 de ani a cinematografului și și-ar fi ghicit soarta ei pe ecran, cu siguranță că s-ar fi sinucis a doua oară. Această eroină îmbătătită de himere romantice (nu degeaba s-a spus despre ea că este versiunea feminină a lui Don Quijote) și strivită de neadevărata la o lume ternă și prozaică, această eroină care l-a adus pe autorul ei în fața curții de judecată sub acuzația de ultraj la adresa religiei și a bunelor moravuri, această eroină care a dat naștere conceptului de bovarism, a fost tratată cu destulă nepăsare de cea de a șaptea artă în cîteva filme de valoare medie și chiar în-

doelnică. Chiar dacă unele dintre ele au stîrnit la data premierei anume elogii, posteritatea cinefilă le-a dat uitații sau le-a clasat în categoria „peli-cule bune pentru șoarecii de cinema-tecă”, criticii și istoricii de film multumindu-se să releve doar frumusețea vreunei secvențe.

Astfel, din filmul realizat de Jean Renoir în 1934 se citează mai ales momentul morții, cînd Emma în agonie se agată de un crucifix a cărui umbră se proiectează pe albul imaculat al pernei, în timp ce din off se aude un cîntec despre visurile de iubire ale fetelor tinere. Deși declarațiile regizorului referitoare la acest film sînt foarte sumare (el afirmă că motivul principal care l-a determinat să ecranizeze romanul lui Flaubert a fost dorința de a lucra cu doi actori de teatru foarte apreciați în epocă — Va-

lentine Tessier și Pierre Renoir), desi amintirile sale se limitează la viața pe care a dus-o în orașul normand Lyons-la-Forêt unde în fiecare seară juca cu echipa jocul „Jefoutre”, ambițiile sale au fost mult mai mari. Măturie stă prima variantă a filmului care dura trei ore și nu omitea aproape nimic din roman, și care, prin evitarea profunzimii cîmpului și prin folosirea cu precădere a planurilor medii și apropiate, căuta să găsească echivalențe vizuale ale însingurării Emmei.

Trei ani mai tîrziu, la Berlin, regizorul german Gerhard Lamprecht o alege drept interpretă a Emmei Bovary pe Pola Negri, „prima actriță europeană care a îndrăznit să cucerască Hollywoodul”, așa cum anuntau reclamele epocii. Deși de-a lungul unei cariere de peste 20 de ani, rivala Gloriei Swanson avea la activ o seamă de personaje celebre (Doamna Dubarry, Medeea, Sapho, Ecaterina cea Mare, Rachel), rolul Emmei Bovary i se pare „foarte dificil și totodată unul dintre cele mai generoase din cîte am jucat”.

În 1949, studiourile hollywoodiene găzduiesc realizarea unei **Doamne**



Emma Bovary — ediție 1937, cu Pola Negri
și ediție 1949, cu Jennifer Jones

Bovary în viziunea unui realizator specializat mai ales în filme muzicale — Vincente Minnelli. Drept care punctul culminant al filmului este secvența balului de la castel, când valsul o desprinde parcă pe Emma (Jennifer Jones) de realitate, purtând-o în lumea visurilor sale. Exploatând fiecare detaliu, folosind sofisticate mișcări de aparat, Minnelli face din acest moment triumful iluzoriu al imaginarii asupra realității.

Despre cea de a patra versiune cinematografică a romanului lui Flaubert (producție RFG—Italia, regia John Scott) nici nu merită vorbit. Ea redă cu lux de amănunte aventurile amoroase ale eroinei (interpretată de o cunoscută actriță de filme erotice — Edwige Fenech), eroină care în final rămâne vie, nevătămată și împăcată cu soarta.

Se poate spune că cinematograful propune diverse variante pentru celebra afirmație flaubertiană „Doamna Bovary sint eu”. Doamna Bovary este Valentine Tessier, este Pola Negri, este Jennifer Jones, este Edwige Fenech. Deși poate mai corect ar fi: Doamna Bovary este Jean Renoir, este Gerhard Lamprecht, este Vincente Minnelli, este John Scott.

Pygmalion și moda musicalului

Dintre toate piesele lui George Bernard Shaw, „Pygmalion” a avut destinul cinematografic cel mai fericit, deși multe au fost ecranizate măcar o dată.

Scrisă în 1912 și inspirată liber din mitul sculptorului antic îndrăgostit de propria sa creație, piesa cunoaște o primă versiune cinematografică în Germania în 1935. Autorul ei, Erich Engel, un regizor format la școala lui Max Reinhardt, reușește să-l infurie pe Shaw care declară în scris producătorilor că „au cheltuit o grămadă de bani pentru a face piesa de nerecunoscut, stricând orice efect și falsificând personajele”. La numai doi ani distanță, un alt regizor german și el fost colaborator al aceluiași Reinhardt, dar specializat ulterior în filme muzicale, Ludwig Berger, pleacă în Olanda unde realizează o altă ecranizare, la fel de îndepărtată de originalul literar. Reacția lui Shaw e identică, în schimb pelicula se bucură de un mare succes de public.

În 1938, regizorul Anthony Asquith și actorul Leslie Howard vin să repare greșelile înaintașilor, realizând una dintre cele mai importante opere ale cinematografului britanic din epocă. „Model a ceea ce se poate numi o refacere cinematografică a unei opere teatrale, **Pygmalion** dezarticulează comedia și apoi o recompune, integrându-i detaliile noi care nu distrug spiritul piesei, ci îl intensifică” — declară entuziast un critic italian după vizionarea filmului la festivalul de la Veneția 1938, unde obținuse Cupa Volpi pentru interpretare masculină. (Chiar dacă părerea unanimă este că

**Așa cum editurile
retipăresc
o carte celebră,
pentru fiecare
nouă generație,
cinematograful
încearcă
să-și refacă
proprile succese!**

adevărată creație actoricească aparține actriței Wendy Hiller în rolul Elizei Doolittle.)

Dincolo de ocean, suflarea critică este la fel de entuziastă, considerind filmul drept „o demonstrație de regie adevărată”. Ceea ce-l face să candezeze la principalele Premii Oscar ale anului, dar nu obține decât Premiul Oscar pentru scenariu, decernat atît scenariștilor de pe generic, cit și lui G.B. Shaw, care nu figurează printre ei.

Producătorul acestui film de patru stele (în ierarhia lui Leslie Halliwell) se numește Gabriel Pascal. Profitînd

de moda musicalului care a cuprins cu frenezie scena americană, el comandă în 1952 compozitorului Frederick Loewe și libretistului Alan Jay Lerner o adaptare muzicală a piesei lui Shaw. După patru ani, premiera

Victoria „Galathee” într-un film cu șapte premii Oscar: *My fair lady*, cu Rex Harrison și Audrey Hepburn





Un anume mister... ce păstrează „litera” romanului
(Tatiana Samoilova în *Anna Karenina*)

Putea lipsi din filmografia Di-
vinei? (Greta Garbo în *Anna
Karenina*)

musicalului *My Fair Lady* la „New Amsterdam Theatre” se bucură de un succes răsunător, iar spectacolul ține afișul șase ani și jumătate cu un record de 2717 reprezentații consecutive. Succesul se explică nu numai printr-o distribuție exemplară (Rex Harrison, Julie Andrews, Stanley Holloway), printr-o muzică deosebit de plăcută și cantabilă și prin costumele de un mare rafinament create de Cecil Beaton, ci și prin modificările de substanță aduse piesei. În *My Fair*

Lady, accentul nu mai cade pe satira socială, ci pe povestea de dragoste care se sfârșește cu victoria Elizei asupra lui Higgins (de altfel finalul fusese schimbat încă din filmul lui Asquith și Howard).

În anii '60, când transpunerea pe ecran a musicalurilor de pe Broadway devine o modă (*Oklahoma*, *Sunetul muzicii*, *Mary Poppins* etc.), vine în rîndul operetei lui Loewe și Lerner. Regizor — George Cukor. Distribuția

nu suferă decît o singură modificare: Audrey Hepburn ia locul lui Julie Andrews. Succesul uriaș se concretizează în șapte Premii Oscar.

Aici se încheie deocamdată aventura cinematografică a lui Higgins și a Elizei Doolittle, aventură ce lărgeste sfera discuției despre ecranizări și remake-uri ridicînd probleme noi: schimbarea genului, nolle legi impuse de musical unui text dramatic, ecranizarea mediată (piesă-musical-film).

Cîte Anne Karenine a cunoscut ecranul?

In cele 1064 de pagini ale romanului său, Tolstoi nu spune niciodată că Anna ar fi fost frumoasă. Drăguță, da. Chiar „foarte drăguță” (după cum constată conțesa Vronski la prima lor întîlnire). Cu „un farmec deosebit și o vioiciune stăpînită care îi scăpăra pe față”... cu un trup împlinit și niște umeri rotunzi... cu părul negru și cirilionțat... cu spatele foarte drept... „Anna nu amintea întru nimic de doamnele de societate și nici nu părea mama unui băiat de opt ani, ci mai degrabă o fată de douăzeci. Nu-

mai ochii ei strălucitori și cenușii, care păreau negri din pricina genelor dese, aveau o expresie de gravitate, uneori de tristețe. (...) Părea că în toată ființa ei se revărsa un prisos de simțire”.

Așa a imaginat-o Tolstoi. Dar, deși scriitorul este foarte explicit în privința acestui portret fizic și moral, cinematograful nu se simte obligat să i se conformeze. Este un obicei moștenit din teatru unde, ce e drept, derogările sînt și mai flagrante. Astfel, în spectacolul cu „Anna Karenina”, filmat în 1953 de Tatiana Lukașevici,

Alla Tarasova, interpreta rolului titular, avea 55 de ani.

Dacă în privința vîrstei cinematograful nu-și poate permite asemenea libertăți (ochiul aparatului nu iartă chiar atunci cînd este orbit de filtre), în privința înfățișării și a temperamentului, sînt acceptate unele „artificii de calcul”.

E interesant de urmărit cum arată eroina lui Tolstoi în principalele versiuni cinematografice ale romanului filmate în SUA (1927 și 1935), Anglia (1947) și Uniunea Sovietică (1967).

Anna Karenina americană se numește Greta Garbo. Ea nu este brunetă, nu are ochii cenușii umbrîți de gene lungi, nici umeri rotunzi, nu se ține drept, nu iradiază veselie și vioiciune, iar mișcările nu-i sînt defel suple. Și totuși interpretează rolul de două ori la o distanță de 8 ani și 24 de filme: în 1927 într-o formulă modernizată regizată de Edmund Goulding și avîndu-l drept partener pe John Gilbert, și în 1935 în regia lui

Clarence Brown, cu Fredric March în Vronski. De fapt, așa cum remarca un cronicar american în epocă, **Anna Karenina** este pentru Garbo un prilej de a „se reîntoarce în domeniul ei predilect de strălucire și frângere de inimi, populat cu femei nefericite și bărbați nemiloși”. În acest sens, Marguerite Gautier, Maria Walewska, regina Christina, Anna Karenina nu sînt decît pretexte pentru a aduce pe ecran imaginea Gretei Garbo, sfînxul de la Hollywood. Spectatorul vine la aceste filme mai puţin ca să-şi regăsească personajul preferat, cît ca să-l revadă zîmbetul Ei obosit, privirea Ei pierdută, să-i asculte vocea Ei învîlul-

toare, să se lase fermecat de Ea, marea Garbo.

În cariera actriței engleze Vivien Leigh, eroina lui Tolstoi este departe de a constitui un succes. Plasată undeva între cele două mari creații ale sale — Scarlett O'Hara și Blanche du Bois — Anna Karenina împrumută cite ceva din nervul celei dintîi și din frămîntarea disperată a celei de a doua, dar combinația este neînspirată, ca și ideea ca un regizor francez, celebru în epoca realismului poetic — Julien Duvivier — să ecranizeze în Anglia un clasic rus.

Din păcate nici Tatiana Samoilova nu a fost interpreta cea mai potrivită.

Aleksandr Zarhi a ales-o pentru un anume mister și o anume putere de seducție incontestabile, dar care nu se aseamănă cu cele descrise de Tolstoi. Cu ochii bridăți, pomeții proeminenți și gura senzuală, Samoilova are o înfățișare mult prea modernă pentru rolul Annei. Acest „anacronism” este subliniat, prin contrast, de o reconstituire minuțioasă a epocii, într-un film care încearcă altminteri să se țină cît mai aproape de litera romanului.

Acum cînd a trecut epoca marilor staruri la personalitatea cărora se adaptau marile personaje literare, e momentul poate să apară o adevărată Anna Karenina.

Jane Eyre sau gustul pentru melodramă

De la începuturile cinematografului și pînă la avalanșa serialelor TV, literatura victoriană, cu amestecul ei de realism și de senzational, de critică socială și de romantism sentimental, a reprezentat o inepuizabilă sursă de inspirație. Primul loc îl ocupă, fără îndoială, Dickens cu aproape toate romanele sale ecranizate, urmat de Robert Louis Stevenson al cărui „Dr. Jekyll și Mr. Hyde” a cunoscut tot felul de transpuneri cinematografice, de la filme de groază la comedii bufe. În această clasificare cantitativă, Charlotte Brontë se află la egalitate cu Thackeray, autorului cărui i-a dedicat ea, în semn de admirație, romanul „Jane Eyre”.

Istoria literară prețuiește acest roman, care a făcut senzație printre cititorii englezi ai anului 1847 (2 ediții în numai 6 luni), mai cu seamă pentru elementele sale realiste de inspirație autobiografică (viața mizeră din orfelinat, condiția socială a femeii guvernante), precum și pentru felul în care investighează sufletul feminin. Însuși Thackeray exclama entuziasmat: „Care dintre cititorii ei nu-i devine pe loc prieten? Care dintre cei ce au cunoscut cartea nu admiră nobila limbă a autoarei, dorința arzătoare de adevăr, curajul, simplitatea, indignarea în fața răului, dragostea curată și onoarea eroinei?”.

Cinematograful este atras însă în primul rînd de melodramatismul poveștii de dragoste, de circumstanțele excepționale în care se consumă acest sentiment: ea săracă — el bogat, ea urlică și modestă — el plin de prestanță și mister, ea nemăritată — el înșurat cu o femeie ne bună, pentru ca în final destinul să egalizeze pozițiile, eliberîndu-l pe el de lanțul căsniciei, aducîndu-l în săpă de lemn și luîndu-i lumina ochilor.

Dovadă că așa stau lucrurile sînt momentele în care cineaștii își amintesc de acest roman.

În perioada 1910—1920, cînd cinematograful nu iartă aproape nici unul dintre marile titluri ale literaturii universale, „Jane Eyre” cunoaște cinci

variante, toate realizate în Statele Unite, de regizori astăzi uitați (Theodore Marston, Edward Jose, Hugo Ballin etc.), care încredințează rolul titular unor actrițe abia pomenite în enciclopediile de specialitate (Irma Taylor, Ethel Grandin, Louise Vale, Mabel Ballin).

În 1934, cînd gustul pentru melodramă este în floare, regizorul american William Christy Cabanne reia subiectul, alcătuiind un cuplu destul de ciudat: Virginia Bruce, actriță specializată în roluri de femei hotărîte și calculate, în aparență fragile, dar dotate cu o mare vitalitate, și Colin Clive, a cărui înfățișare îngîndurată și chinuită îl determinase pe regizorul James Whale să-l aleagă pentru rolul profesorului Frankenstein.

La începutul anilor '40, cînd pînă și Hitchcock făcuse cu **Rebecca** o concesie love-story-ului (asezonîndu-l, ce e drept, cu momente de suspens), Robert Stevenson regizează un nou **Jane Eyre**. Cele două filme se aseamănă într-un fel. Nu numai datorită aceleiași interprete principale — Joan Fontaine —, ci și prin atmosfera apăsătoare de mister, împrumutată din romanul negru englez al secolului XIX. Folosind decoruri stilizate și concentrîndu-și atenția asupra raporturilor dintre personaje, filmul capătă un caracter atemporal. Iar Orson Welles întrușipează cel mai seducător Rochester din cîți a cunoscut ecranul, imbinare perfectă de duritate și căldură, de stăpînire de sine și patimă.

În 1970, cînd **Love Story** redeschide apetitul publicului pentru romanesc, **Jane Eyre** intră pentru prima dată în studiourile britanice, sub bagheta regizorală a lui Delbert Mann și cu înfățișarea actriței Susannah York. De parte de a atinge nivelul filmului lui Stevenson, această ultimă ecranizare înșiră momentele cele mai importante ale romanului, dîndu-le greutate

egală, astfel încît creșterea tensiunii dramatice este aproape nulă. George C. Scott nu are puterea de seducție a predecesorului său, iar Susannah York este o Jane lipsită de vlagă și de farmec.

Din cele opt ecranizări ale aceluiași roman, varianta britanică: **Jane Eyre**, cu **Susannah York** și **George C. Scott**



Grupaj realizat
de Cristina CORCIOVESCU

Trans-
Europe-
cine-express

Un film la care nu
ies din sală
Indiana Jones
și *templul morții*
de Spielberg

Carnet de cinefil în voiaj

Acestea vor să fie niște simple însemnări de voiaj ale unui cinefil pătimaș. Dar, recitindu-le, îmi dau seama că sînt mai degrabă o fișă clinică de bulimie cinematografică.

Din prima plimbare pe Kurfürstendamm, în Berlinul de vest, mă opresc magnetizat la intrarea tuturor cinematografele. Abundă thrillerurile, monștrii extraterestri și luptele cu ei. **Mad Max II**, o continuare la unul din cele mai violente filme, preistoria resuscitată de viitor și purtată de vehicule moderne în căutarea benzinei. Rămîn pironit în fața afișelor care anunță ultimul Spielberg: **Indiana Jones și templul morții**. Asta da, n-o să-l scap, fiindcă e o urmărire la **Aventurierii Arcăii pierdute** și acela mi-a plăcut grozav.

Monștrii extraterestri mă atrag însă mai puțin; avem destui și pe planeta noastră!

Cu harta de explorare în față

Cumpăr un „Zitty”, o foarte somptuoasă revistă consacrată spectacolelor berlinoze între 15 august și 1 septembrie. După masă, o oră întreagă, pentru prospectarea programului tuturor cinematografele din oraș. Entuziasmul meu inițial începe să scadă: nu sînt chiar atît de multe filmele care să merite o deplasare cu metro-ul, la mama dracului, ca să fie văzute. Sau probabil că am îmbătrînit. Altădată nu pregetam să fac asemenea expediții, acum, după masă, sînt mort dacă nu dorm măcar o oră. Și, să nu uit, mai există și televizorul. Am în cameră unul, color, cu nouă programe. Trei din RFG, două din RDG, o emisiune franceză, o alta engleză și încă două „prin canal”, non-stop — exclusiv dis-

Un aspect inedit
al dosarului
„film-literatură”:
criticul literar —
critic de film.

Îată-l
în ambele ipostaze
pe Ov.S.
Crohmălniceanu,
făcînd o secțiune
în diagonală
prin Europa
cinematografică
a stagiunii trecute

trictive. Dar filmele anunțate, cel puțin unul pe zi, sînt departe de a fi prea atractive, majoritatea foarte vechi și proaste. Ce pare mai rășărit, am văzut. Să stai totuși întins pe canapea și să schimbi de la distanță postul, cînd ai chef, e o ispită greu evitabilă.

O frînă serioasă a lăcomiei mele cinematografice: filmele în versiune ori-

ginală nu se titrează în R.F.G. și eu le-aș fi preferat tocmai pe ele, fiindcă mă descurc mai ușor cu limba la lectură. Elimin, prin urmare, tot ce cuprinde finețuri de dialog: **Zelig** și **Danny Rose** de Woody Allen. Tot așa, **To be or not to be**, cel mai nou Mel Brooks, ca să nu rămîn perplex cînd sala hohotește de rîs. Le las pentru partea de voiaj la Paris. Acolo, hotărîsc, o să văd și **Indiana Jones**, ca să-l gust cum trebuie.

În Berlin, nescăpînd nici un film dat la televizor

O săptămînă, în Berlin, nu mă duc la nici un cinematograf. Storc pînă noaptea tîrziu televizorul și ce nu prind aici e definitiv pierdut. Nu mă aleg însă cu mare lucru, deși lupt din greu împotriva somnului. Să notez totuși cîte ceva menționabil: un „polar” american alb-negru din anii '40, **Omul cu cicatrice**, în maniera lui Fritz Lang, cu Vivien Leigh. Original, prin imaginea inedită a unui asasin de profesie, tandru cu pisicile. Personajul inspiră chiar o anumită simpatie și aflăm că a ajuns ucigaș din cauza traumelor suferite în copilărie. Filmul aduce și o neprevăzută regresie în trecut a killer-ului urmărit, oferindu-ne prilejul să constatăm cît de mult s-au dat în vînt americanii după psihanaliză.

O ecranizare a romanului **Cel gol și cel morț** de Norman Mailer. E însă mai mult un exemplu de cum se poate aplatiza literatura bună prin transpunerea pe ecran. Dintr-o carte zguduitoare, socotită o vreme primul mare roman despre ultimul război, n-a rămas aproape nimic. Doar niște figuri detestabile, de înși cu instincte dictatoriale în sînge și frumusețea în-

mărmuritoare a peisajului sub impasibilitatea căruia are loc enorma mizerie umană, războiul și sălbăticia lui. Cîteva episoade din următorul **Dailas**: Bătrînul Ewing a murit, Bobby a divorțat de Pamela, J.R. s-a împăcat cu Sue Ellen, dar totul reîncepe ca înainte, parcă nu ar fi intervenit nimic. M-am și făcut de ris din cauza aceasta. Am susținut că la noi rulse deja partea care se dădea acum în R.F.G., cînd, în realitate, era nouă. Cel mai plăcut film văzut pe micul ecran în Berlinul de Vest a fost o comedie polițistă engleză epustoflăntă, cu nenumărate crime, bazate pe exercițiul unei rare arte gastronomice.

La Paris, catastrofa!

Bilanțul meu nu e prea strălucit pînă acum, dar plec la Paris plin de speranțe. Aici, dezastru. E cea mai proastă stagiune cinematografică estivală din ultimii ani. O semnalează și „L'Express” ca atare. Numai spanacuri, parcă alege inadins! **Nanners et navets**, cum spun franțuții. Groare, sex și melodramă, după o rețetă considerată optimă pentru turiști. Filmele de groază, destinate probabil să placă numeroaselor „charters” cu japonezi. Sexul, în vederea a ceea ce americanii speră să găsească la Paris. Melodramă, sigur, pentru toată lumea.

Filmul cu cea mai formidabilă reclamă este în căutarea **diamantului verde** de Bob Zemeckis, un fel de surrogat al lui **Indiana Jones**, care (catastrofă!) nu figurează în programul cinematografeilor pariziene. Va rula după 10 septembrie, cînd eu nu voi mai fi aici. Tot atunci se va da și **La poezie vulcanului** (John Huston) după celebrul roman al lui Lowry. Și ca să-mi fac și mai mult singe rău, și un Alain Resnais nou: **L'amour à mort**.

Salvatorii: Schlöndorff și Fellini

Nu mă las însă complet descurajat. Ne consolăm cu ce avem. Chiar din prima seară mă duc să văd **Un amour de Swann** (Schlöndorff). Francezii au făcut nazuri și-l înțeleg. Cum să accepte ei că un neamț poate să evoce toată finețea galică, „du côté des Guermantes”. Așa au reacționat și la Painter: cum să vină un englez și să le istorisească lor viața altă de francezului Proust. Dar, se mai întîmplă...

Cîrțitorii au trebuit să admită că interioarele, mobilierul, costumele au fost reconstituite ireproșabil și sînt splendide. Și Alain Delon — au recunoscut — creează un Charlus magnific. Aici este de notat că baronul era mai mult neamț decît francez și avusese de suferit din această cauză în anii războiului. Actorul, de astădată eminent francez (întruchipează pentru conaționali săi șarmul masculin galic prin excelență), reușește extraordinara performanță. Bizarerii de acestea, după cîte vedem, se mai întîmplă...

Filmul rezumă admirabil uriașa operă. Deși e vorba numai de amorul lui Swann pentru Odette, istorisit în prima parte, apare întreaga temă a căutărilor timpului pierdut. Nu lipsește nici vestita plimbare în Bois de Boulogne a fostei cocote, acum o doamnă distinsă, cu comentariul celor pe lîngă care ea trece surzătoare. Vedem și încercarea zadarnică a eroului de a-și prezenta fiica, pe Gilberte, contesei de Guermantes, scena

cînd Swann o anunță că va muri în curînd și reacția Orianei. Avem prînsă excelent toată tragi-comedia snobismului.

Dar, mai ales, filmul schitează și o interesantă interpretare a unui aspect obscur din roman: de ce Swann se căsătorește cu Odette, după ce — așa cum mărturisește — nu o mai iubea? Aici, răspunsul e pe cît de simplu, pe atît de ingenios: Swann se minte singur. Și înainte, ori de cîte ori își spune că dragostea pentru Odette a încetat să-l obsedeze, pasiunea izbucnea abia atunci mai violentă. La declarația amintită, Charlus, care cunoaște bine infernul erosului, îl replică flegmatic: „Foarte bine! Cînd o iei de soție?”

Într-un cuvînt, filmul e superb, și cronicarii cinematografici francezi l-au văzut, din prejudecată, cu ochelari de soare negri. Se poartă vara.

Altă revanșă asupra programului estival jalnic. **E la nave va...** Invenția comico-grotescă a lui Fellini e, ca întodeauna, ineputabilă și feroce. Marele regizor italian abordează aici (expresia se potrivește) o poveste tipică d'annunziană: cenusăa unei celebre primadone e transportată spre o insulă a ei iubită, unde urmează a fi risipită pe mare, în sunetele muzicii. Totul e 1900, estetismul morbid, asistența stilită și cosmopolită, moda feminină, peisajul acvatic, gestul divei. Și întreg acest rafinament secesionist, azi foarte la modă, Fellini îl umflă monstruos, dîndu-i o turnură paradica fioroasă și conducînd scenele macabro-burlești către o parabolă grandioasă, foarte contemporană. E pusă în discuție, pînă la urmă, răspunderea conștiinței morale mondiale față de un posibil cataclism nuclear. O vervă turbată denunță, rînd pe rînd, ambițiile politice, lășitățile diplomatice, nebunia teroristă, capitulările onoarei militare, ale artei și ale presei.

Iar nava aceasta, care merge plină de o importanță gravă și derizorie, către dezastru, închipuie admirabil o lume.

...Și nedesmintîțul Alf

Epidemia hitchcockiană bîntuie și la Paris. Sînt reluate nenumărate filme ale vestitului regizor american, proiectate unele, altele ne jucate niciodată pînă acum pe continent. Mă grăbesc să văd **Dar cine l-a ucis pe Harry?** și constat că marele Alf nu se dezminte nici cînd face comedie. Formidabil humor lugubru de cea mai autentică esență britanică: un cadavru e îngropat și dezgropat de cîteva ori cu neobosit elan altruist, fiecare vrînd să-l ajute pe celălalt să iasă din încurcătură. Povestea își atinge apogeul cînd protagoniștii, ajungînd la concluzia că mortul trebuie repus în starea inițială a descoperirii lui, pornesc să-l spele și să-l recondiționeze îmbrăcîmintea, nepierzîndu-și nici o clipă flegma anglo-saxonă.

Insecuritatea în metrou și efectele ei negative asupra cînefiliei

Am vrut să nu scap nici partea a treia din **Războiul steluilor, întoarcerea lui Jedi**. Dar se dădea numai în spectacol de noapte, la 22.30 și o escapadă cu metroul, după miezul nopții, cînd aud cîte se petrec aici, îmi taie orice chef. Pînă și primul minis-



Jane Fonda pe vremea cînd era **Barbarella**

tru — la televizor — în cadrul „Orei adevărului” a recunoscut că reasigurarea securității cetățenilor este una din principalele probleme ale momentului. Am tot sperat într-o reluare a filmului cu alt orar. Mă resemnez, dezolat, să plec fără a vedea întoarcerea lui Jedi.

Televizorul, iar marele profitor

Televiziunea franceză nu programează filme mai interesante decât cea vest-germană. Îmi pun speranțele într-un western despre care am citit multe, *Stingacul*, cu Paul Newman, de Arthur Penn. E ceva. Interpretul introduce o obscuritate obstinată în jocul său și creează astfel un Billy the Kid bizar, derutant, care pare să aibă porniri erotice tulburi și inavuabile. Dincolo de aceasta, însă, filmul e cam discutat, fără ritm și plicticos pînă la urmă. Motiv pentru care mai trec din cînd în cînd pe canalul 11, unde se dă *Angelica și regele*, o prostie sinceră și ideală pentru căscat gura fără a-ți face probleme.

Ar fi nedrept să nu o spun, în program mai erau și cîteva filme bune, ca de pildă *Conformistul* (Bertolucci), dar îl văzusem. Serialul *Dynasty*, creat spre a face concurență lui *Dallas*, e tot așa de insipid, numai că aici eternele rivale se păruiesc literalmente, cel puțin în episodul pe care l-am apucat. Telespectatorul se alege măcar cu atîta satisfacție. Bine că l-a pus odată mina-n ciuf.

Urmăresc în schimb, nu fără plăcere, un serial construit efectiv în maniera *comics*-urilor (fotografie și desen animat). E o luptă plină de peripecii senzaționale între două gazete rivale. Cam pueril, dar cu haz, păcat că n-am reținut nici titlul, nici numele regizorului. Imbatibile rămîn însă pașunile *Muppets*; din nefericire, se dau la ora 12.00 toate zilele lucrătoare, cînd mă aflu aproape întotdeauna prin oraș.

„Eu rămîn
la părerea
că trăirea
cea mai autentică
a bucuriei
cinematografului
o are sufletul
nostru
infantil”

Rezultatele acestea slabe îmi dictează o soluție extremă. Profit de ocazie că televizorul din camera mea are un magnetoscop și iau o inițiativă eroică. Mă inițiez în misterele funcționării lui (n-a fost prea greu) și aflu că la FNAC se pot împrumuta casete video, pe un preț modic (aproape o treime din cît costă un bilet de cinematograf). Trec în consecință la acțiune și iată-mă scotocind prin fișierele videotecilor din Avenue Wagram și Forum des Halles. Acum am „l'embaras du choix”. Sînt zece de filme pe care aș vrea să le văd și stau indecis, ca măgarul lui Buridan, între cele „importante” și cele „amuzante”. Caut să împac capra cu varza; iau, deocamdată, ultimul James Bond, *Octopussy*, și *Zelig* de Woody Allen. Sînt puțin emoționat la prima vizionare. Cum oare o să meargă? Ce fac dacă imaginea n-o să fie clară? Filmele alese de mine sînt dublate în franceză? Nu cumva am luat niște casete în versiune originală? În sfîrșit, totul merge bine. Magnetoscopul funcționează perfect. E o adevărată încîntare pentru un cinefil; poți da banda îndărăt ca să revezi o scenă, cînd ai chef.

Dacă sună telefonul, oprești filmul și-l reiei după ce ai scăpat de apelul inoportun.

O invenție formidabilă

Încurajă, continui sistemul a doua zi. Nu mă mai deranjează programul TV. Îl fac pe al meu. Alt James Bond *Trăiește și lasă să...* moară și *Noaptea din Varennes* de Ettore Scola. Pe urmă, *Barbarella* de Vadim cu Jane Fonda și *Mahler* (Ken Russell). În sfîrșit, pentru ultima zi, înainte de plecare, *Soarele verde* (Richard Fleischer) și *Fratele cel mai șiret al lui Sherlock Holmes*.

N-am dat greș decât cu *Noaptea din Varennes*. E o vorbărie lungă și pretențioasă pe care n-o salvează de la dezastru — după opinia mea — nici distribuția excepțională, nici temele înalte ale dialogurilor. Un singur moment bun, finalul. Iar sînt în contradicție cu opinia criticilor cinematografici subțiri. *Octopussy* m-a distrat. Filmul devine aproape oniric, la un moment dat, cînd intervine trupa de amazoane a eroinei; toate experte în diverse lupte. E însă o speță de vis standard, trivializat destul ca să convină dorințelor celor mai comune. Nervul narațiunii mi s-a părut, apoi, cam „obosit”, deși sîntem plimbați printr-o mulțime de topos-uri ale aventurii. Al doilea Bond m-a dezamăgit complet, protagonistul se dovedește a fi o copie slabă. Roger Moore e departe de a avea farmecul „parșiv” al lui Sean O'Connery și dacă *Octopussy* ascunde asta, aici îmi sare în ochi.

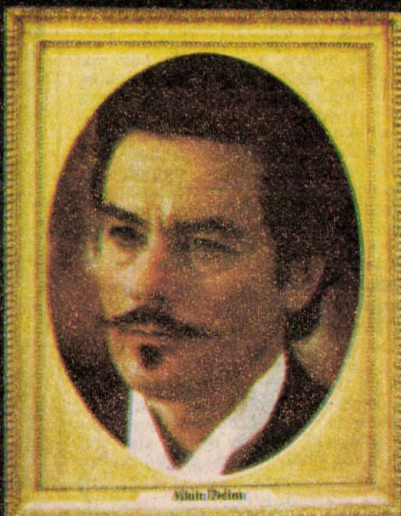
Mahler, tot o biografie de muzician, specialitatea lui Ken Russell, conține destule saltimbăncării ale sale, ca să-l faci interesant. Un episod memorabil: Mahler, decis să treacă la catolicism spre a fi numit șeful filarmonicii vieneze, se supune ritualului inițiativ al Cosimei Wagner, căreia speră să-i calmeze astfel antisemitismul virulent. Scena e de un comic enorm și are

Și Visconti și Losey au vrut să-l ecranizeze pe Proust și au abandonat. De aceea filmul lui Schlöndorff face azi atîta vîlvă. Cu *Ornella Muti* în *Odette de Crécy*, *Alain Delon* în baronul de Charlus și *Marie-Christine Barrault* în doamna Verdurin



Ornella Muti

Odette



Alain Delon

Le baron Charlus



Marie-Christine Barrault

Madame Verdurin

mult brio. Filmul folosește și o paletă coloristică delicată, stilizată inteligent în spirit secesionist. E însă sub **Musica lovers**, ca substanță și îndrăzneală în investigație a inconstienței artistului. Nu atinge nici fantezia plină de humor din biografia lui Liszt.

Foarte bun mi s-a părut **Hrana verde**, un s.f., utopie-inversă, cu implicații sociale fioroase și o intrigă poltistă. Imaginea unei lumi arhipopulate, în care oamenii așteaptă cu lunile să obțină cel mai modest adăpost și dorm grămadă pe străzi, nostalgia după produsele alimentare naturale la înșii hrăniți exclusiv cu surogate chimice, te urmărește și după ce filmul se termină, prin realismul halucinant al detaliului bine ales. De un fericit efect e și figura dezabuzată, dură, de ogar flămând, a interpretului principal.

Zelig m-a făcut praf. E un film diabolic de inteligent, ca tot ce iese din mintea lui Woody Allen. A prezenta ultimele decenii ale istoriei Statelor Unite printr-un om care suferă de o maladie ciudată și la automat, asemenea cameleonului, înfățișarea mediului, având complexul conformismului și nădăduind grație lui să liniștească o frică atavică, nu constituie o idee banală. Are atâtea implicații, încât oferă glosatorilor materie pentru zeci de articole. Tehnica narațiunii e și ea foarte originală, simulează retorica reportajului televizat cu o ironie cumplită și o artă a trucajului fantastic. Gagul final pune vîrf întregii șarje la adresa tuturor ticurilor intelectuale. Zelig moare de bătrînețe, regretînd că va pieri fără să cunoască sfîrșitul lui Moby Dick, pe care-l începuse (așa se declanșase complexul; la școală declarase că citise cartea de care toți vorbeau și el nu o deschisese niciodată).

Marea surpriză: **Fratele cel mai șiret al lui Sherlock Holmes**. O comedie zurlie, în maniera lui Mel Brooks, cu companionul său obișnuit (Gene Wilder). Îmi compensează necazul că n-am reușit să văd **To be or not to be**, un remake făcut după vestitul film al lui Lubitsch (la care m-am dus, crezînd că e varianta Mel Brooks).

Părăsesc Parisul, reconfortat din punct de vedere al consumului de celuloid. Dumnezeu să-l binecuvînteze pe inventatorul magnetoscopului și, poate, să se îndure să facă mai curînd acest miraculos aparat accesibil tuturor pungilor.

În sfîrșit... Indiana Jones!

La Heidelberg n-am văzut nici un film, deși rulau destule, foarte ispititoare. Farmecul romantic al vechii cetăți universitare a reușit să înfrîneze bulimia mea modernă, cinematografică.

Îmi iau însă revanșa de cum sosesc din nou la Berlin, înaintea întoarcerii mele acasă. Am de ales un singur film și mă decid, fără ezitări, pentru **Indiana Jones și templul morții**. Preferința implică multă cruzime. **Fanny și Alexander** (Bergman), **El** (Buñuel), **Vertigo** (Hitchcock), dar nu o regret.

Spielberg e și de astădată formidabil, „o lovește iar”, cum spun afișele, fără să greșesc. Mi se confirmă aplecarea mea pentru filmul de aventuri.

Indiana Jones este expresia lui ideală. Totul, din prima secvență,



În căutarea lui Proust: *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff cu Jeremy Irons și Ornella Muti

unde, printre picioarele dansatoarelor unui spectacol de revistă la Shanghai. În 1934, eroul principal caută sticlă cu antidotul otrăvii care i-a fost administrată, și diamantul enorm, cauza actului criminal, toate lunecînd și zburînd datorită bătaii teribile declanșate, are o formidabilă desfășurare epică, „pe nerăsuflete”. Mereu se întîmplă ceva neașteptat și chemat să întărească principiul „oricînd poate să fie și mai rău”. Episodul goanei nebunești a vagonetelor prin galeriile minei de sub templul morții e antologic și va intra, sînt sigur, în istoria cinematografului.

Există apoi mult humor sec, negru sau cum vreți să-l spunem, dar veritabil. Eroina, lihnită de foame, participă la un somptuos dineu exotic, unde feliurile sînt pe rînd: șarpe umplut cu lipitori; o supă care conține ochii hoibați a nu se știe cărei vietăți; inghe-

tată în creier de maimuță, oferit oaspetelui prin dezvelirea directă a țestei animalelor. După ce a pretextat, la primele două feluri, o indispoziție stomacală, cînd sosește desertul, protagonistul cade țeapănă. (Aici, nepoata mea, care mă însoțea, a ieșit din sală). Indiana Jones își străpunge adversarul, tot în timpul unui dineu, cu o frigare de pul. Fără pereche și pălăria lui ponosită de care nu se desparte niciodată.

Eu rămîn la părerea că trăirea cea mai autentică a bucuriei cinematografului o are sufletul nostru infantil. Spielberg posedă talentul rar, numai al anumitor adulți, de a ști să converseze serios cu copiii.

Opresc aici aceste însemnări. A doua zi am luat avionul către București.

Ov.S. CROHMĂLNICEANU



literatura și filmul de anticipație

Ocolul galaxiei într-o oră și jumătate

Cineăștii au ajuns pe Lună
cu mult înaintea primilor cosmonauți.

Dar nu înaintea
lui Jules Verne și H.G. Wells

Logodna literaturii SF cu cinematograful au fi putut fi celebrată chiar în anul nașterii celei de-a șaptea arte. Atunci, în 1895, cucerit de romanul recent apărut al lui H.G. Wells, „Mașina timpului”, unul dintre pionierii industriei filmului, Robert W. Paul, a imaginat un mijloc de a transporta publicul „printr-o țară minunată a timpurilor și locurilor, fără să se miște de pe scaune”. Era vorba despre o combinație de ecrane și platforme legănătoare, care să dea iluzia „călătoriei”, grație succesiunii imaginilor. Wells s-a arătat dornic să contribuie la realizarea proiectului, dar Paul n-a reușit să găsească fondurile necesare, într-un moment în care mulți credeau că filmul „va muri” în cel mult câteva luni.

Prima călătorie în Lună

Filmul n-a murit — și Robert Paul a fost implicat, de astădată fără intenție, în crearea condițiilor necesare apariției primei superproducții cinematografice. În 1896, el i-a vândut lui Georges Méliès un proiect, care, transformat în aparat de filmat, a constituit punctul de plecare al unei cariere prodigioase. După șase ani, parizienii asistau la premiera unui film despre a cărei geneză Méliès avea să mărturisească, mai târziu: „Ideea Călătoriei în Lună mi-a fost sugerată de cartea lui Verne, «De la Pământ la Lună». În acest roman, oamenii nu reușeau să ajungă pe Lună, se roteau doar în jurul ei și se întorceau pe Pământ, după ce își ratau, de fapt, călătoria. Utilizând procedeele lui Verne (tun și proiectil), mi-am imaginat atunci că Luna poate fi atinsă, astfel încât să pot înscena un anumit număr de priveliști fantastice, originale și plăcute, ale exteriorului și interiorului Lunii, să prezint câțiva monștri selenari, adăugând unul sau două efecte artistice (femei reprezentând stelele, cometele etc.; zăpadă, fundul mării, etc.)”.

Sursa inspirației lui Méliès trebuie căutată, probabil și într-un alt roman remarcabil, „Primii oameni în Lună” de Herbert George Wells, a cărui versiune franceză apăruse relativ de curând. Preocuparea lui Jules Verne în ceea ce privește exactitatea calculului și detaliilor, ca și metafora socială a încă tinărului Wells dispar însă în film sub o avalanșă de gaguri. Știința joacă, desigur, un rol cu totul periferic în această peliculă de o fermecătoare naivitate. Méliès înlocuiește pur și simplu bagheta magică din montările sale anterioare cu obuzul cosmic, pentru a-l introduce pe spectator într-un univers mirific. Substituirea unor elemente de basm cu aparate imaginare dar verosimil constituite, este de altfel un procedeu des întâlnit în literatura de anticipație. Dar, la Jules Verne, calul înaripat se transformă în vehicul interplanetar, pentru că scriitorul crede în posibilitatea desprinderii din îmbrățișarea de fier a gravitației terestre. În ceea ce-l privește, Méliès nu vrea să ne convingă de iminența zborului cosmic. Schimbarea de recuzită nu afectează unitatea creației sale, în care feeria și anticipația științifică se îngemănează și se întrepătrund.

Enigma Marelui Lunar

Criticat ar părea de ciudat, romanul „De la Pământ la Lună” care i-a sugerat lui Méliès ideea primei opere de anticipație — a celei de-a șaptea arte a fost efectiv transpus pe ecran abia în 1958 de regizorul Byron Haskin. Prezența unor actori ca Joseph Cotten, George Sanders și Debra Paget n-a putut salva însă filmul de la mediocritatea impusă de un scenariu dezastruos. Un destin cinematografic mai fericit a avut „Primii oameni în Lună” al lui H.G. Wells. Versiunea din 1919, datorată regizorului J.V. Leigh, a fost bine primită de public și de cronicari, unul dintre aceștia făcând risipă de elogi: „Scenele de pe Lună

care constituie, firește, partea cea mai ieșită din comun a producției, au fost realizate cu îndeminare și fantezie (...). Aterizarea celor doi exploratori în mijlocul sălbaticilor și arizilor munți lunari, care se înalță enigmatici în amurgul sinistru și glacial, reprezintă o situație de o forță și o sugestivitate cu totul neobișnuite.”

După 45 de ani, Nathan Juran realizează o nouă versiune cinematografică a aceluiași roman, beneficiind de un scenariu ingenios. În prologul filmului, o expediție a Națiunilor Unite descoperă pe Lună un steag englezesc și un document — declarație de luare în stăpânire a palidului nostru satelit, evident în numele reginei. Unul dintre semnatarii declarației date 1899, Bedford, este descoperit într-un sanatoriu. El povestește reporterilor cum, împreună cu logodnica sa, Kate, îl însoțise pe profesorul Cavor, inventatorul substanței antigravitaționale. Fiind conduși în fața Marelui Lunar, profesorul îi vorbește acestuia despre istoria terestră, fără a omite războaiele. Pentru a preveni contaminarea civilizației selenare cu astfel de practici iraționale, Marele Lunar hotărăse să-i rețină pe cosmonauții avant la lettre, sperând că semenii lor nu vor găsi o altă modalitate de a ajunge pe Lună. Bedford și Kate izbutiseră totuși să evadeze, dar vehiculul sferic acoperit cu cavorită se prăbușise în mare și, în lipsă de dovezi, nimeni nu voise să creadă în realitatea călătoriei. În epilog, membrii expediției Națiunilor Unite pătrund în orașul subteran pustiu și ruinat. Bedford își amintește că, atunci când rămăsese pe Lună, Cavor avea un guturai rebel și se întreabă dacă nu cumva dispariția civilizației selenare... Știind că, în „Războiul lumilor”, Wells pusese pieirea marțienilor invadatori pe seama lipsei lor de rezistență la acțiunea bacteriilor terestre, aplaudăm poanta.

Cu toate virtuțile plastice sau inginerizate ale lor, ambele versiuni au fost criticate pentru îndepărtarea de esența romanului, definită astfel

Într-un studiu din 1902 al lui E.A. Bennett: „Este imposibil să nu percep în puternica și sinistrală imagine a lumii lunare un comentariu profund satiric privind epoca noastră terestră de specializare”. Renunțând la acest comentariu, Nathan Juran și scenaristul Nigel Kneale au mizat totuși pe o altă idee wellsoniană întrupată pregnant în roman: caracterul irațional și antiuman al războiului. O idee pusă în lumină și de alte ecranizări ale operei marelui scriitor englez.

Un Oscar pentru „marțieni”

La 20 octombrie 1938, America a fost zguduită de emisiunea radiofonică pe care țînărul Orson Welles o realizase după un roman celebru al celebrului său aproape omonim: Wells: „Războiul lumilor”. Neluind în seamă inserțiile care avertizau că e vorba despre o ficțiune, mii de oameni și-au părăsit locuințele fugind din calea imaginării invaziei marțiene. Impactul emisiunii fusese potențat de localizarea acțiunii în Statele Unite, și în momentul transmiterii ei. În 1953, scenaristul Barre Lyndon și regizorul Byron Haskin au folosit același procedeu, înlocuind totodată mașinile de luptă tripode ale marțienilor cu aparate de zbor discoidale. Și pentru că invincibilitatea invadatorilor să apară mai pregnant spectatorului contemporan, nici superbomba atomică nu poate distruge cîmpul de forță care-l protejează. Dacă aceste modificări au

o rațiune, nu același lucru se poate spune despre intriga amoroasă convențională născocită de scenarist. (Producătorul George Pal avea să susțină că ea fusese cerută de vice-președintele studioului Paramount, convins că numai așa se poate obține succesul de casă scontat). După cum ni se pare inacceptabilă în raport cu spiritul cărții și cu ateismul declarat al autorului, secvența finală: un disc marțian se prăbușește în fața unei biserici înțesate de refugiați; trapa lui se întredeschide, lăsînd să iasă mîna cu trei degete a unui invadator muribund: „Am implorat toți înfăptuirea unui miracol”, spune eroul, acompaniat de sunetele clopotelor; și miracolul s-a înfăptuit prin intermediul bacteriilor, inexistente pe Marte.

Altfel, scenariul este abil construit, montajul asigură suspensul necesar, efectele speciale merită Oscar-ul cu care au fost răsplătiți Gordon Jennings și echipa lui. O mențiune deosebită pentru scenele care descriu „războiul lumilor” — de fapt, o agresiune brutală, fără posibilitatea de ripostă din partea pămîntenilor. Raza arzătoare transformă oamenii în grămjoare de cenușă, topește metalele, face „să se prăbușească zgîrie-norii într-un infern de explozii nimicitoare...”

Întîlnirea a doi mari visători: Verne și Disney

Metafora anti-războinică devine

apoi atitudine explicită în cîteva filme inspirate din „Călătoriile extraordinare” ale lui Jules Verne. Prima versiune cinematografică a capodoperei **Douăzeci de mii de leghe sub mări**, realizată de Stuart Paton în 1916, îl înfățișează pe căpitanul Nemo distrugînd toate navele de război pe care le întîlnește în croazierele „Nautilus”-ului. Vindicta din roman dobîndește astfel dimensiunea unui crez eliberat de motivații personale. Există și adaursuri puerile, cum ar fi descoperirea pe o insulă izolată a unei fete îmbrăcate sumar și botezată „Copilul naturii”, despre care nu se va ști pînă la sfîrșit dacă este sau nu fiica lui Nemo. Spectatorii le treceau însă cu vederea, încîntați de imaginile submarine realizate cu ajutorul fotosferei inventate de frații J. Ernes și George M. Williamson.

În 1954, Walt Disney îl încredințează lui Richard Fleischer realizarea unei noi versiuni a romanului „Douăzeci de mii de leghe sub mări”. O alegere surprinzătoare, dat fiind faptul că Richard era fiul lui Max Fleischer, unul dintre marii rivali ai lui Disney pe tărîmul desenului animat, în anii '30. O alegere fericită, dacă ne gîndim că, așa cum pe bună dreptate afirma Pierre Gires, „Jules Verne n-a fost niciodată atît de onorat ca în această producție Disney”. De astă dată căpitanul Nemo, interpretat cu profunzime și strălucire de James Mason, duce o luptă necruțătoare împotriva fabricanților de arme și explozivi, scufundînd navele lor purtătoare de moarte. El vrea să determine astfel guvernele să renunțe la confruntările singeroase ca mijloc de rezolvare a conflictelor, răzbuindu-se totodată pe fabricanții care i-au ucis soția și copilul, în tentativa de a-i smulge secretele științifice. Printre aceste secrete se numără, pare-se, și cel al energiei nucleare: cînd locul de refugiu al „Nautilus”-ului, craterul stins Vulcania, explodează în final, deasupra lui se înalță teribila ciupercă...

James Mason este secundat cu brio de Paul Lukas (profesorul Aronnax), Peter Lorre (Conseil), Kirk Douglas (Ned Land). Apare și un nou personaj, cu un rol oricum mai bine definit decît cel al „Copilului naturii”: Otaria Esméralda, ale cărei poze și „dialoguri” cu Land reprezintă singura concesiune făcută obișnuitului public juvenil al lui Disney.

Pentru că vorbim despre inovație în domeniul expresiei cinematografice, trebuie să menționăm și ecranizarea unei alte „călătorii extraordinare”, „În fața steagului”. Repovestind drama lui Thomas Roch, savantul nebun care slujește, fără să știe, țelurilor criminale ale piratului Ker Karraje, alias conte d'Artigas, regizorul ceh Karel Zeman a recurs la o modalitate originală. Filmul său, intitulat **Invenție diabolică** (1958), re-crează climatul vernian, utilizînd decoruri concepute în maniera gravurilor din magnifica ediție Hetzel a operei marelui scriitor. Cît despre invenția lui Roch, ea este, într-adevăr, diabolică, unii comentatori considerînd-o o figurare a bombei atomice. El se întemeiază pe pasaje cum este cel în care inginerul Serkô îl spune lui Simon Hart: „Efectele acestui explozibil depășesc tot ce se poate imagina. E destul de puternic pentru ca, folosind o cantitate de cîteva mii de tone, să distrugem Pă-

Ofensiva kitsch-ului
intergalactic

SUPERMAN II



mîntul și să-i împrăștiem rămășițele în spațiu..." Dealtfel, filmul, ca și romanul, se încheie cu un mic apocalips local. Recăpătîndu-și luciditatea în fața steagului țării sale, arborat de o navă pe care se pregătea s-o distrugă la ordinul lui Ker Karraje, Roch aruncă în aer insula piraților. Rațiunea învinge — e adevărat, în extremis.

Cu „Mașina timpului” în viitor

Vom încheia rapidă noastră incursiune pe tărîmul ecranizării operelor celor doi corifei ai anticipației clasice, întorcîndu-ne la „Mașina timpului”. Cu toată bogăția lui de idei și sugestii vizuale, acest strălucit debut wellisian a reținut atenția cineștilor abia în 1959. Scenaristul David Duncan și re-

gizorul George Pal au respectat, în linii mari, litera textului, adăugînd cîteva elemente care actualizează fără ostentație fabula wellisiană. În drumul său prin viitor, Exploratorul Timpului — numit, în film, George — se oprește în 1917, 1940 și 1966. De fiecare dată, el este martorul unor conflagrații din ce în ce mai distrugătoare, ultima, purtată cu arme atomice, făcînd să se ridice din adîncuri un ocean de lavă, care acoperă Londra și împrejurimile ei. George trebuie să-și continue călătoria ultrarapidă, așteptînd ca eroziunea să-l elibereze din temnița de lavă solidificată... Avertismentul e întărit de o altă secvență datorată realizatorilor filmului. Conduc de Weena, una dintre ființele fragile de la suprafața pămîntului, într-un fel de muzeu al trecutului, George descoperă „Inelele care vor-

besc”. Rotit deasupra unui panou luminos, unul dintre aceste ingenioase aparate de înregistrare face să se audă o voce: „Războiul dintre est și vest care dura de 326 de ani, a luat sfîrșit. N-a mai rămas nimic cu care să luptăm și sîntem prea puțini ca să continuăm lupta. Atmosfera e atît de saturată de germeni mortali, încît nu mai poate fi purificată, nu mai există nici un loc curat pe această planetă”.

La activul ecranizării trebuie să menționăm și interpretarea convingătoare pe care o dau Rod Taylor și Yvette Mimieux personajelor George și Weena, a căror idilă abia schițată aruncă o lumină palidă asupra tabloului tragic al distrugerii și regresiunii. Călătoria în timp este realizată cu mijloace simple, dar de mare efect spectacular. Trecerea anilor și a deceniilor este sugerată prin trucuri ingenioase, cum ar fi schimbarea rapidă a veșmintelor unui manechin aflat într-o vitrină. O reușită o constituie și morloicii cu ochi fosforescenți din cavernele cufundate în tenebre.

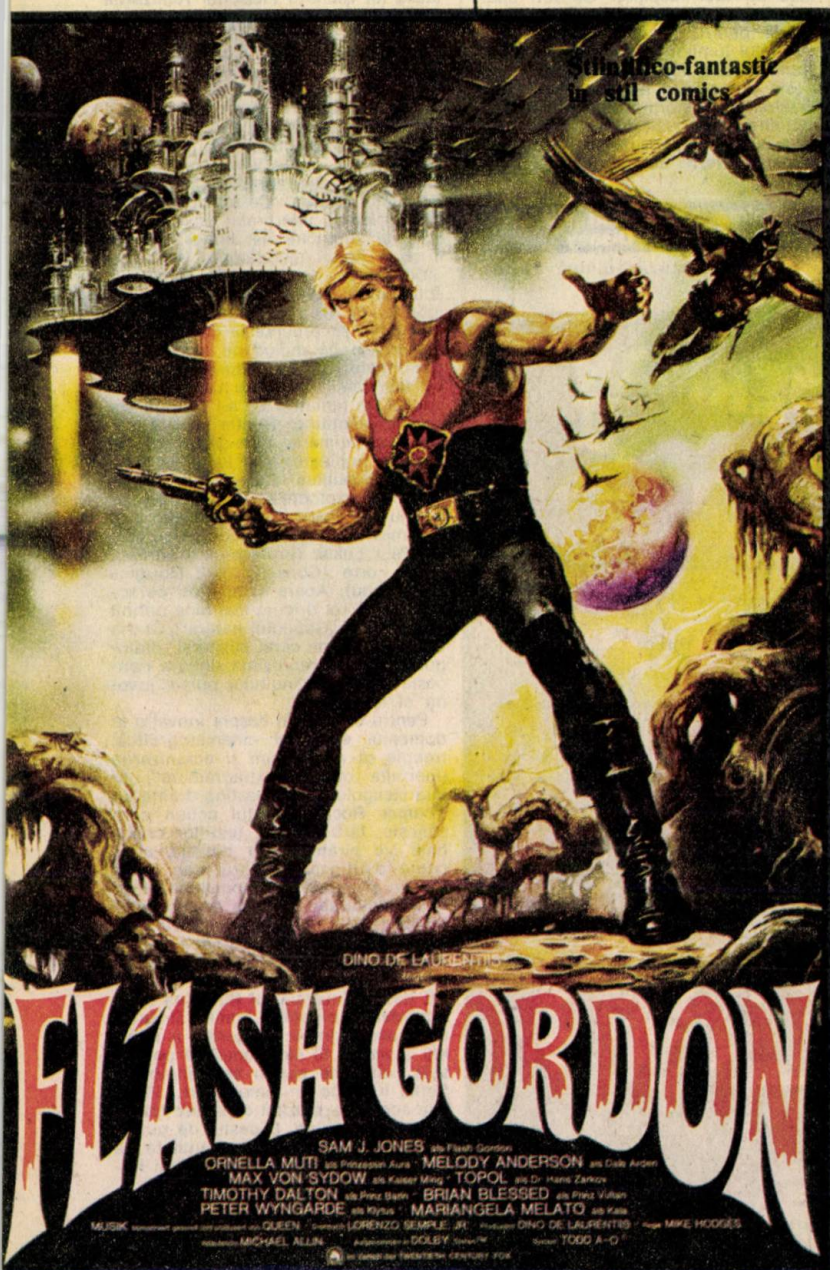
Un gen opus resemnării

S-a reproșat filmului **Mașina timpului** că a renunțat la tulburătoarele imagini ale Pămîntului muribund din ultima parte a romanului. Dar teoria morții termice fusese de mult abandonată de știință, iar realizatorii și-au concentrat atenția, în mod firesc, asupra conflictelor și relațiilor umane. Mai întemeiată pare, la prima vedere, obiecția privind „trădarea” intenției de a trage un semnal de alarmă în legătură cu adîncirea prăpastiei dintre exploatați și exploatatori, proces care ar fi putut să ducă, în viziunea autorului, la împărțirea omenirii în două specii diferite. Filmul nu eludează ideea, diminuîndu-i ce-i drept impactul prin dinamitarea teribilului modus vivendi al anului 802 701. Înainte de a se întoarce în timpul său, George și eloi treziți de el din apatia fatală incendiază imperiul subteran al morloicilor. Iar Exploratorul pornește din nou spre viitor, pentru ca, așa cum presupune prietenul său David, singurul care crede în incredibila călătorie, „să-l ajute pe eloi să construiască o lume... o lume nouă și pentru el...”

Soluția aleasă de realizatori nu mi se pare a fi reproabilă, din unghiul dublei justificări a lecturii într-o cheie modernă și a transpunerii pe un alt tărîm al artei. În definitiv, Exploratorul nu împărtășește nici în roman resemnarea abulică a eloilor, ripostînd cu violență atacurilor speciei subpămîntene; iar incendierea cavelor este într-un fel prefigurată de focul care mistuie pădurea... Cît despre minimalizarea avertismentului wellisian, să recunoaștem că pericolul războiului, denunțat cu consecvență în film, este mai real și de o covîrșitoare însemnătate pentru supraviețuirea omenirii.

Succese de prestigiu, realizări meritorii, eșecuri... Dialogul literaturii de anticipație cu cea de-a șaptea artă continuă, sub semnul tentativei de a tîlmăci pe marele ecran mesajul ideatic și virtuțile artistice ale unor texte care și-au aflat demulț locul în biblioteca de aur a omenirii.

Ion HOBANA



SAM J. JONES aka Flash Gordon
ORNELLA MUTI aka Princess Aura • MELODY ANDERSON aka Cade Gordon

MAX VON SYDOW aka Kaiser Ming • TOPOL aka Dr. Hans Zerkow

TIMOTHY DALTON aka Prince Bath • BRIAN BLESSED aka Prince Vultan

PETER WYNGARDE aka Yipsum • MARIANGELA MELATO aka Kala

MUSIC composed and conducted by QUEEN • Lyrics by LORENZO SEMPLICE JR. • Produced by DINO DE LAURENTIS • Edited by MIKE HODGES

Directed by MICHAEL ALLIN • Adapted by DOLEBY • Screenplay by TODD A-O

© 1980 by Twentieth Century Fox



Fantezia la ea acasă

Dacă ecranizarea unei cărți celebre este pentru filmul jucat o inițiativă plină de riscuri și minată de nenumărate prejudecăți, apropierea de literatură ar putea părea pentru arta a șaptea bis o adevărată nesăbuită. După unele păreri, marii scriitori n-ar avea ce să caute în acest „regat al divertismentului”, cum este poreclită animația. Cu toate acestea, puține proteste s-au auzit când Ulise, Don Quijote sau Gulliver au devenit personaje de desen animat. „Cenușăreasa” cinematografului și-a câștigat de la început un drept incontestabil: o mare libertate în adaptarea motivelor și temelor literare. Stilizarea, exagerarea și parodierea sînt principii ale poeticii „îmaginei în mișcare”. Conștienți de uluitoarele posibilități ale artei lor, animatorii nu-și îngăduie totuși orice în materie de ecranizare. De pildă, nu s-a încumetat niciunul, nici măcar în glumă, să transpună în imagini în căutarea timpului pierdut sau Frații Karamazov. Așa cum declara într-o profesiune de credință realizatorul englez Bob Godfrey, „animația trebuie să exploateze fantasticul, neverosimilul, imaginația omenească, pentru că filmarea «reală» a pătruns peste tot

**Nimeni n-a făcut
încă
un desen animat
după „În căutarea
timpului pierdut”
sau după
„Frații Karamazov”.
...Dar animația
nu mai este
demult
doar un „regat
al
divertismentului”**

unde era posibil pe pămînt și a ajuns chiar și pe lună”. Fără să teoretizeze prea mult, slujitorii celei de-a opta arte s-au orientat încă de la început înspre acele surse literare care îngăduiau fanteziei să se dezlanțue.

La început a fost fabula

Copilaria desenului animat nu-l anunță ca pe un domeniu cinematografic adresat copiilor, ci adulților. Pionierii Winsor McCay și Emile Cohl își alegeau subiecte de ziar: pamflete politice, satiră de moravuri, critică socială. Primul pas spre literatură al filmului „îmagine cu imagine” a fost fabula. Întîmplări vesele cu animale mari și mici, șirețe sau nătîngi, încep să inspire animatorilor pelicule cu tîlcuri ce se referă la cusururile semenilor. Una dintre cele mai vechi **Greierile și furnica** (1911), l-a consacrat pe Ladislav Starevici ca pe cel dintîi maestru în tehnica păpușilor. Se spune că vizionînd această istorioară filmată în alb-negru, marele Tolstol a devenit unul dintre simpatizanții artei animației. Nu știu cită exagerare conține anecdota, dar realizarea lui Sta-

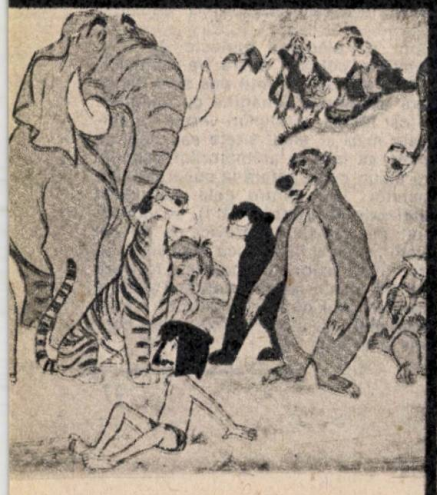


Bagheta magică a lui
Disney (*Cenușăreasa*)



În timp ce greierele cîntă...
(*Greierele și furnica* de Victor Antonescu)

Celebre
personaje ale lui
Kipling prin ochii lui Disney
(*Cartea junglei*)



revici este într-adevăr o performanță. Personajele se mișcă uluitor, iar ambianța scenografică dă viață unei lumi feerice. Fabula devine un subiect favorit și pentru desenul animat. Prin ea se inaugurează, înainte de Disney, zodia zoomorfismului. **Fabulele lui Esop** (1916) semnate de americanul Paul Terry nu ilustrează în imagini poveștile cu tilc ale autorului grec, ci sînt baletе umoristice în care intervin tot felul de animale. Nicl în **Fabulele** (1918) englezilor Dudley Buxton și Anson Dyer sursele literare nu sînt respectate cu strictețe. Poveștea este un pretext pentru înlănuirea gagurilor, din ce în ce mai năstrușnice. Bestiarul animației începe să zămislească fapuri care de care mai hazoase și mai pline de personalitate. În plin elan fabulistic al artei a opta apare, la sfîrșitul anilor '20, Disney, părintele celui mai celebru șoarece din lume, Mickey Mouse. El îndreaptă însă ținta

procedeu de sincronizare a sunetului cu mișcarea și începe elaborarea lung-metrajului care va proiecta în legendă perfecționismul disneyan, **Albă ca zăpada și cei șapte pitici** (1937). Deși subiectul din povestea fraților Grimm rămîne neschimbat, autorul își îngăduie să inventeze noi personaje și să dea „planului doi” partituri pline de culoare și savoare. Cu un formidabil instinct filmic, el rezolvă unele din problemele ecranizării care dau multă bătaie de cap teoreticienilor. Fără să poată fi acuzat nici o clipă că s-a lăsat tiranizat de cuvîntul scris, Disney pare că recrează basmul cunoscut, proaspăt și fermecător în „straiele” animației. Nimeni nu s-a indignat auzind-o pe Albă ca zăpada cîntînd pășărilor pădurii, așa cum nu s-a protestat cînd într-o altă versiune a **Alicei în țara minunilor** semnata de Hanna și Barbera, un motan frecdonează cu vocea lui Samy Davis jr. „What's a nice kid like you/ Doing in a place like this?”. Apelînd la arii molipsitor de cantabile și la metamorfoze și transformisme incîntătoare, „marele mag” a adaptat pentru ecran și alte cărți ale copilăriei: **Pinocchio** (1939), **Cenușăreasa** (1949), **Peter Pan** (1951), **Cartea junglei** (1967). Deși nimeni nu a reușit să egaleze în popularitate filmele sale, mulți i-au preluat pasiunea ecranizării poveștilor.

Unul dintre cei mai harnici dar și mai inspirați realizatori de basme animate este sovieticul Ivan Ivanov-Vano care tălmăcește în imagini fastuoase **Crăiasa zăpezii** (1945), **Căluțul cocoșat** (1947), **Albă ca zăpada** (1956), **Aventurile lui Buratino** (1960). Farmecul peliculelor sale este explicat de pecetea lor națională inconfundabilă, de tonul sfîtos cu accente patetice specific povestitorului rus.

Calea adaptării libere a fost adoptată și de animatorii noștri care nu si-au dat încă „măsura” în lungul metraj. Excepție face Gopo care a conceput pentru ecran o foarte personală variantă a poveștii lui Ion Creangă „Fata babei și fata moșului”, devenită musicalul, parțial animat, **Maria Mirabela** (1982). Că libertățile autorului față de textul literar l-au ajutat să compună un basm modern pe gustul pustiimii de azi este un lucru dovedit de succesul de public, dar și de premiul obținut de film la Festivalul de la Salerno. Creangă este de altfel unul dintre scriitorii cei mai agreați de realizatorii de la „Animafilm”. În 1964, George Sibianu a prezentat la Festivalul de la Mamaia o savuroasă versiune cu păpuși animate a **Prostiei omenești**, pentru care a fost răsplătit cu un „pelican de aur”. În migăloasa tehnică a cartooanelor decupate, Liana Petruțiu a ecranizat și ea texte ale hîrului moldovean: **Fata babei și fata moșului** (1969) și **Pungața cu doi bani** (1975). Adaptînd și povești ale altor autori, animatorii români au dovedit că știu să evite soluția ilustrării comode. În acest sens, merită amintite mai ales poeticele filme realizate după Al. Brătescu-Voinești de Laurențiu Sirbu (**Pulul**, 1972) și după Hans Christian Andersen de Ion Truică (**Cadoul**, 1973 și **Măiastra**, 1980). Dovedită în ecranizări de scurtă respirație, capacitatea realizatorilor noștri de a zămisi lumi de basm se cere de-acum pusă la încercare într-un lung metraj. Pe cînd o ver-

inspirației literare a animației inspire un alt gen, basmul.

Basmele copilăriei

Chiar dacă niște critici snobi l-au poreclit „un Rafael al prostului gust” și unii colegi l-au acuzat de dulcегărie, Disney rămîne „marele mag”. Nimeni nu s-a priceput atît de bine ca el să traducă în imagini feerice basmele copilăriei. Fără a se mulțumi să ilustreze pe ecran poveștile fraților Grimm, Carlo Collodi sau Rudyard Kipling, el însușiește zîne, spiriduși, printese, căprioare, vrăjitoare, pitici și vervețe, un întreg popor de personaje, cu voci și chipuri de neuitat, care fac palpitantă înfruntarea dintre bine și rău. După o versiune cinematografică a irezistibilei **Alice în țara minunilor** (1927), în care secvențe animate sînt alternate cu filmare reală, realizatorul pune la punct un